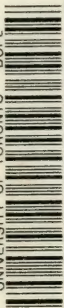


UNIVERSITY OF TORONTO DUPL



3 1761 00285361 2

WILHELM CREIZENACH,
GESCHICHTE
DES
NEUEREN DRAMAS.

FÜNFTER BAND.

GESCHICHTE
DES
NEUEREN DRAMAS

VON
WILHELM CREIZENACH.

FÜNFTER BAND.

DAS ENGLISCHE DRAMA
IM ZEITALTER SHAKESPEARES.

ZWEITER TEIL.

177228.
2. 1. 23.

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER.
1916.



PN
1811
C7
Bd.5

Vorwort.

In dem vorliegenden Band wird die Arbeit fortgesetzt und zu Ende geführt, die ich im letzten Buche des vierten Bandes begonnen hatte, nämlich die chronologische Betrachtung der Dramen des Shakespearischen Zeitalters als Ergänzung der vorhergegangenen ausführlichen Gesamtcharakteristik. Verweisungen auf diese Gesamtcharakteristik und auch manche Wiederholungen von früher Gesagtem waren dabei nicht zu vermeiden. Überhaupt ist mir auch diesmal deutlich geworden, daß stets bei der Anordnung, für die man sich entscheidet, manches zu kurz kommt, was bei einem anderen Verfahren klarer hervorgetreten wäre. Vor allem wird durch die chronologische Anordnung des Stoffs die abgerundete Darstellung der dichterischen Persönlichkeiten erschwert. Es gibt indes schon literatur- und theatergeschichtliche Werke genug, in denen Shakespeare, Ben Jonson, Chapman, Heywood usw. einer nach dem andern durch die langen Jahrzehnte ihrer dramatischen Wirksamkeit verfolgt werden, so, um nur die wichtigsten Werke zu nennen, in der Geschichte des englischen Dramas von Ward und in Band V und VI der Cambridge History of English Literature, während Schelling die Dramen dieses Zeitraums nach ihrer stofflichen Verwandtschaft gruppiert. Und hoffentlich wird meine rein chronologische Darstellung als Ergänzung der früheren willkommen sein, da sie, wie ich glaube, manche neue Gesichtspunkte ergibt; auch habe ich versucht, die persönliche Charakteristik, soviel es bei dieser Anordnung möglich war, zu ihrem Rechte gelangen zu lassen.

Ein Mißstand ist dabei allerdings, daß bei manchen Dramen dieser Epoche die genaue Entstehungszeit nicht feststeht, so daß sie nur vermutungsweise in die chronologische Reihe eingefügt werden können. Besondere Schwierigkeiten ergeben sich

in dieser Beziehung bei Dichtern wie Dekker und Heywood, die lange Jahrzehnte hindurch im wesentlichen an derselben Manier festhielten. Einige Dramen Heywoods, die möglicherweise noch in den hier behandelten Zeitraum zurückreichen, habe ich für einen späteren Abschnitt aufgespart. Im übrigen bin ich so vorsichtig wie möglich zu Werke gegangen; überhaupt bietet ja dieser Teil der Geschichte des Dramas, in welchem man schon so manche Lücken der Überlieferung durch haltlose Vermutungen ausgefüllt hat, die ausgiebigste Gelegenheit zur Anwendung der *ars nesciendi*.

Während der Arbeit am vorliegenden Band habe ich mein Lehramt an der Krakauer Universität aufgegeben, um meine letzte Lebenszeit ganz der Fortsetzung dieses Werks zu widmen; ich bin damit aus dem Kreise meiner polnischen Freunde und Kollegen ausgeschieden, von denen ich während meiner langjährigen dortigen Wirksamkeit Beweise der freundschaftlichsten Teilnahme an meinen Bestrebungen, sowie die edelste geistige Anregung empfing. An meinem neuen Aufenthaltsort stehen mir die reichen Schätze der Königlichen öffentlichen Bibliothek zur Verfügung, daneben benutzte ich die Bibliotheken in Berlin, Frankfurt a. M., Freiburg i. B., München und Weimar. Den Vorständen und Beamten dieser Bibliotheken wiederhole ich hiermit den Ausdruck meines herzlichen Dankes.

Auch hatte ich beabsichtigt, vor Abschluß dieses Bandes zur Erledigung verschiedener Fragen eine Studienreise nach England zu unternehmen, wo ich bei früherem Aufenthalt von seiten der Fachgenossen das freundlichste Entgegenkommen gefunden hatte. Inzwischen sind aber durch den Krieg alle Bande internationalen wissenschaftlichen Verkehrs zerrissen und ich glaube nicht, daß ich ihre Wiederanknüpfung noch erlebe. Doch solche Empfindungen dürfen jetzt nicht laut werden gegenüber dem einen Wunsch, daß unsere gute und gerechte Sache über alle Feinde triumphieren möge.

Dresden-A., 10. Oktober 1916.

Eliasstraße 22.

Wilhelm Creizenach.

Inhalt.

Zehntes Buch.

Das Drama in der Zeit von c. 1594 bis 1598.

Seite 1—105.

// Übersicht der erhaltenen Dramen 1. /

Shakespeare 3. Richard III. 4. Kaufmann von Venedig 14. Sommer-
nachtstraum 25. Romeo und Julia 30. König Johann 41. Richard II. 45.
Heinrich IV. 52. Die lustigen Weiber von Windsor 62.

Edward III. 66. Der anonyme Richard II. 71.

A Knack to Know an Honest Man 75. Munday's John a Kent 77.
Munday's und Chettle's Robert Earl of Huntington 78. Thomas Heywood 81.
Seine Four Prentices of London 82.

George Chapman 85. Sein Blind Beggar of Alexandria 85. An
Humorous Day's Mirth 87. Ben Jonson's Anfänge 90. The Case is altered
92. Every Man in his Humour 95. Henry Porter 100. Two Angry
Women of Abington 101. William Haughton, A Woman will have her
Will 103.

Mucedorus 103.

Elftes Buch.

Das Drama in der Zeit von c. 1599 bis 1603.

Seite 106—274.

* Übersicht über die erhaltenen Dramen 106. / Neues Hervor- treten der Kindertruppen 109.

Shakespeares Heinrich V. 110. Julius Caesar 113. Die Lustspiele 121.
Viel Lärm um nichts 122. Was ihr wollt 129. Wie es euch gefällt 135.

Heywood und Dekker 141. Heywood's Edward IV. 141. A Woman
Killed with Kindness 147. How a Man may Choose 150. Dekker's An-
fänge 152. The Shoemaker's Holiday 153. Fortunatus 155. Patient
Grissill 159. Sir Thomas Wyatt 161. Lust's Dominion 163.

Chettle 165. The Blind Beggar of Bednal Green 165. Hoffman 166.
Sir John Oldcastle 169. Look about you 173. Grim the Collier 175.
A Warning for Fair Women 177.

A Larum for London 180. Thomas Lord Cromwell 181. Captain
Thomas Stukeley 183. Sir Thomas More 186.

The Weakest goes to the Wall 191.

Ben Jonson 193. Every Man out of his Humour 194. Cynthia's Revels 198. Poetaster 202. Dekkers Satiromastix 206. Jonsons Zusätze zur Spanish Tragedy 209. Jonsons Sejanus 211.

Marston 215. Histriomastix 216. Antonio and Mellida 219. Jack Drum's Entertainment 225. What you will 227.

Chapman 229. May-Day 229. All Fools 231. Sir Giles Goosecap 233.

The Maid's Metamorphosis 237. The Wisdom of Doctor Dodypoll 239. William Percys Dramen 240. Middletons Anfänge 241. Blurt Master Constable 242.

Die neue Wendung in Shakespeares Dramen 244. Hamlet 245. Troilus und Cressida 263.

Zwölftes Buch.

Die Zeit von c. 1603 bis 1608.

Seite 275 bis 473.

/ Übersicht über die erhaltenen Dramen 275.

Romantische Komödien 277. Marstons Malcontent 278. Parasitaster 280. Chapmans Gentleman Usher 282. Monsieur d'Olive 284. The Widow's Tears 287. Every Woman in her Humour 290. Romantische Komödien von John Day 291. The Isle of Gulls 292. Humour out of Breath 294. Law Tricks 294. Dekkers und Middletons Honest Whore 295.

Londoner Lokalkomödien. Westward Ho 299. Northward Ho 301. Eastward Ho 303. The Dutch Courtesan 307. Middletons Lokalkomödien 310. Michaelmas Term 311. A Trick to Catch the Old one 312. A Mad World, my Masters 313. Your Five Gallants 314. The Family of Love 315. Middletons Phoenix 315. The Puritan 316. Sharphams Komödien 318. The Fleyre 319. Cupids Whirligig 320. Barrys Ram Alley 321. The Fair Maid of the Exchange 322. Armins Two Maids of Moreclake 323.

The Fair Maid of Bristow 325. The London Prodigal 326. A Yorkshire Tragedy 328. Wilkins Miseries of Enforced Marriage 328.

The Merry Devil of Edmonton 330. Wily Beguiled 331.

Jonsons Volpone 333. The Wit of a Woman 339.

Beaumonts und Fletchers Anfänge 340. The Woman Hater 341. The Faithful Shepherdess 344.

Weitere Entwicklung des Historiendramas 347. Samuel Rowleys When you See me, you Know me 347. Heywoods Queen Elizabeth 349. Dekkers Whore of Babylon 353. Nobody and Somebody 355. Brewers Lovesick King 357. The Travels of Three English Brothers 358.

The Trial of Chevalry 360. The Dumb Knight 361. Heywoods Four Ages 363.

Tragödien aus der Geschichte des Altertums 364. Marstons Sophonisba 365. Heywoods Lucretia 367. Chapmans Tragödien 369. Bussy d'Ambois 369. Conspiracy and Tragedy of Byron 375. Revenge of Bussy

d'Ambois 377. Barnes Devil's Charter 381. Cyril Tourneur 383. The Atheist's Tragedy 385. The Revenger's Tragedy 388. Masons Muleassus 392. Shakespeare 393. König Lear 395. Othello 406. Macbeth 417. Ende gut, alles gut 424. Maß für Maß 429. Antonius und Kleopatra 436. Coriolan 444. Timon von Athen 450. Perikles 462.

Dreizehntes Buch.

Das Drama in der Zeit von c. 1609 bis 1613.

Seite 475—586.

Übersicht über die erhaltenen Dramen 474.

Komödien Jonsons 476. Every Man in his Humour umgearbeitet 476. Epicoene 477. The Alchemist 480. Komödien Fields 483. A Woman is a Weathercock 484. Amends for Ladies 485. Middleton und Dekkers Roaring Girl 487. Greene's Tu quoque 488. The Hog has Lost his Pearl 489.

Zusätze zum Mucedorus 491. Dekkers If it be not god &c. 493. Robert Daborne 495. A Christian turned Turk 495. The Poor Man's Comfort 497.

Tragödien 499. Jonsons Catilina 499. The Insatiate Countess 501. The Second Maiden's Tragedy 503. Webster als tragischer Dichter 507. The White Devil or Vittoria Corombona 509. The Duchess of Malfi 514.

Beaumonts und Fletchers gemeinsame Wirksamkeit 517. The Maid's Tragedy 526. Philaster 528. A King and no King 529. Cupid's Revenge 532. Four Plays in One 534. The Scornful Lady 536. The Knight of the Burning Pestle 538. The Coxcomb 542. The Captain 544. The Honest Man's Fortune 545.

Shakespeares letzte Dramen 546. Cymbeline 550. Wintermärchen 557. Sturm 563. Heinrich VIII. 572. Cardenio 583. The Two Noble Kinsmen 583.

Schluß 586.

-Zeittafel 587.

Erklärung der abgekürzten Zitate 592.

Berichtigungen zum vierten und fünften Band 594.

Register 595.

Zehntes Buch.

Das Drama in der Zeit von c. 1594 bis 1598.

Wir sahen schon, daß unter den Dichtern der Marlowischen Periode Shakespeare der einzige war, der nach dieser Sturm- und Drangzeit noch seine Wirksamkeit auf der Bühne fortsetzte. Wenn wir die nächstfolgenden Jahre seiner Entwicklung, etwa von 1594 bis 1598, von seinem einunddreißigsten bis fünfunddreißigsten Lebensjahr betrachten, so treten wir damit in die reichste und glänzendste Zeit der Entfaltung seines Genius ein. Und offenbar war er in diesen Jahren als der unbestrittene Beherrscher der Bühne anerkannt, er ist auch derjenige, den Meres in seiner ‚Palladis Tamia‘ (1598) unter allen dramatischen Dichtern mit dem glänzendsten Lobe bedenkt und der einzige, bei dem er sich nicht mit der Namensnennung begnügt, sondern auch seine Werke aufzählt. Aus dieser Aufzählung ergibt sich, daß außer vier Dramen, die damals im Druck erschienen waren (Richard II., Richard III., Romeo und Julia, Heinrich IV., Teil I) und einem, das ins Register eingetragen war (Kaufmann von Venedig), auch noch zwei andere, ‚Sommernachtstraum‘ und ‚König Johann‘, in den erwähnten Zeitraum gehören; das gleiche dürfen wir, wie sich noch zeigen wird, für Heinrich IV., Teil II und für die ‚Lustigen Weiber von Windsor‘ voraussetzen.

Im übrigen besitzen wir aus diesem Zeitraum bei weitem nicht so viele Repertoirestücke wie aus dem vorhergehenden. Nachdem im Jahr 1594 eine so beträchtliche Anzahl von Dramen aus der Marlowischen Periode auf den Büchermarkt ge-

worfen wurde, erschienen in den folgenden Jahren — bis einschließlich 1598 — nur auffallend wenige neuentstandene Bühnenstücke im Druck, außer den erwähnten vier Shakespeari-schen Dramen bloß noch das anonyme Historiendrama *Edward III.* (1596), die beiden anonymen Lustspiele *‚A Knack to know an Honest Man‘* (1596) und *‚Mucedorus‘* (1598), endlich das älteste Drama, das wir von Chapman besitzen *‚The Blind Beggar of Alexandria‘* (1598). Die Lohnschreiber Henslowes waren freilich, wie sich aus den zahlreich erhaltenen Titeln im Tagebuch ergibt, auch in diesen Jahren unermüdlich tätig; die von ihm abhängige Admiralstruppe kam nach Fleays Berechnung im Durchschnitt alle vierzehn Tage mit einem neuen Stück heraus. An die Stelle der ausscheidenden Kräfte der früheren Generation traten jetzt jüngere wie Heywood, der zuerst 1596 in den Aufzeichnungen Henslowes erscheint. Und da Henslowe seit Oktober 1597 nicht mehr die Titel der Dramen je nach dem Datum der Aufführung und dem erzielten Kassenerfolg aufzeichnete, sondern die Summen, die er bestimmten Playwrights für neu verfaßte Stücke auszahlte, lernen wir jetzt eine ganze Reihe von neuen Namen kennen, so noch im Jahre 1597 Haughton, dann sehen wir im Jahre 1598 Chettle, Day, Dekker, Wilson ihre Massenproduktion entfalten; Munday, den wir noch aus der vormarlowischen Zeit kennen, taucht wiederum nach langer Unterbrechung als Theaterdichter auf. Auch zwei Dichter mit höheren literarischen Ansprüchen, Chapman (seit 1596) und Drayton (seit Ende 1597) ließen sich jetzt zur theatralischen Lohnschreiberei gebrauchen, und die ersten Spuren von Jonsons Wirksamkeit weisen uns gleichfalls noch in das Jahr 1597. Der streitbare Satiriker Nash zeigte sich auch noch einmal im Juli oder August 1597 vorübergehend auf der Bühne mit seiner Komödie *‚The Isle of Dogs‘*, die ihn dann sogleich mit der Polizei in Konflikt brachte.

Wir besitzen jedoch von allen Henslowischen Repertoirestücken bloß zwei — die oben erwähnten *‚A Knack to know an Honest Man‘* und Chapmans *‚Blind Beggar‘* — in ungefähr gleichzeitigen Drucken, außerdem sind einige Dramen, die ohne Zweifel damals entstanden, in etwas späteren Drucken erhalten: der erste Teil der *‚Spanish Tragedy‘*, der früher fälschlich für

älter als der zweite galt¹, ferner Chapmans Komödie ‚An Humorous Day's Mirth‘, die beiden Intrigenkomödien Porters und Haughtons, die zwei Robin Hood-Dramen von Munday und Chettle und endlich die Zauberkomödie Munday's ‚John a Kent‘, die wir durch einen merkwürdigen Zufall in einer Handschrift aus dem Jahre 1595 besitzen. Von einem handschriftlich erhaltenen anonymen Drama, das die Regierungszeit Richards II. behandelt, wird sich noch zeigen, daß es vermutlich nicht lange vor Shakespeares Drama von Richard II. entstanden ist. Auch das älteste auf uns gekommene Drama Heywoods muß noch hierhergehören. Was für neue Stücke die Lord Chamberlains-truppe außer den schon erwähnten Werken Shakespeares in diesem Zeitraum gespielt haben mag, ist gänzlich unbekannt²; erst gegen Ende dieses Zeitraums ließ Ben Jonson, der sonst damals im Dienst Henslowes stand, sein merkwürdiges Jugendwerk ‚Every Man in his Humour‘ in der ursprünglichen Fassung von dieser Truppe aufführen. Außerdem werden wir aus inneren Gründen noch ein anderes Lustspiel von Ben Jonson ‚The Case is altered‘ in diesen Zeitraum rechnen dürfen.³

Während also aus der Zeit von 1587 bis 1593 noch acht- undvierzig Stücke vorliegen, sind trotz der stetig wachsenden Theaterlust und Theaterproduktion uns aus der Zeit von c. 1594 bis 1598 bloß etwa halb so viele Stücke erhalten, darunter neun von Shakespeare. In welcher Reihenfolge diese neun Werke entstanden, läßt sich nicht überall mit Bestimmtheit sagen. Der vorwiegende Eindruck ist durchaus der von überquellender Schaffenskraft und Schaffensfreude und sonnig heiterer Laune. Doch ist es ein voreiliger Schluß, wenn man vielfach meint, daß Shakespeare damals eine Zeit ungetrübten Glückes

1) Besprochen in Bd. IV S. 536 ff. 2) Abgesehen natürlich von solchen Dramen, die in den früheren Zeitraum zurückreichen. Aus den Tagen, da die Truppe zu gleicher Zeit mit der Admiralstruppe im nämlichen Theater spielte (Juni 1594, s. o. Bd. IV S. 463), sind vier Titel überliefert: Taming of a Shrew, Titus Andronicus, Hamlet (vorshakespeareisch), Esther und Ahasverus (s. o. Bd. IV S. 183). Über Mucedorus s. u. 3) In obigem bleibt das anonyme handschriftlich erhaltene Drama ‚Sir Thomas More‘ zunächst unberücksichtigt; es wird sich später noch ergeben, ob es berechtigt ist, es in diesen Zeitraum zu versetzen. Von dem Drama ‚Frederick and Basilea‘, das Henslowe 1597 mehrmals erwähnt, hat sich bloß noch der ‚plot‘ erhalten.

durchlebt haben müsse und daß dann in den ersten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts Ereignisse eingetreten seien, die den tiefen Pessimismus in den damals entstandenen großen Tragödien hervorgerufen hätten. In der einzigen Tragödie aus dem Zeitraum, von dem hier die Rede ist, in *Romeo und Julia*, wird freilich ‚des Hasses Kraft, die Macht der Liebe‘ in Farben geschildert, die durchaus mit dem Geist der hoffnungsfrohen Jugendjahre in Einklang stehen. Aber in die Zeit zwischen dem *Sommernachtstraum* und den *Falstaffiaden* fällt auch der tief pessimistische *Richard II.* Und ohne Zweifel in diesem Zeitraum erlitt Shakespeare die herbe Enttäuschung der doppelten Untreue des Freundes und der Geliebten; es ergibt sich dies mit Bestimmtheit aus den zwei Sonetten, die im Jahre 1599 ein räuberischer Buchhändler ans Licht zog.¹ So zeigt sich gleich hier in den ersten Jahren von Shakespeares Meisterschaft, auf welches trügerische Gebiet wir uns verirren, wenn wir aus den dramatischen Werken in die Seele des Dichters vordringen wollen.

An erster Stelle müssen wir das Historiendrama von *Richard III.* betrachten, mit dem Shakespeare einen seiner größten Erfolge errang. Es verbreitete sich in acht Auflagen, und die Titelrolle wird mehrmals als eine Glanzrolle Burbages erwähnt. Zwar können wir es an der Hand von äußeren Zeugnissen nicht weiter als 1597 zurückverfolgen², doch hängt es mit der *Historientrilogie* des früheren Zeitraums aufs engste zusammen, offenbar stand der Plan dem Dichter schon vor der Seele, da er den dritten Teil seines *Heinrich VI.* schuf, also spätestens im Sommer 1592. Es wird sich aber noch zeigen, daß die Ausführung des Planes schwerlich in diesen früheren

1) Nr. 1 und 2 im ‚*Passionate Pilgrim*‘ = Sonett 138 und 144.

2) Eingetragen am 20. Oktober dieses Jahres. John Weever gab 1599 einen Band *Epigramme* heraus, darunter eines ‚ad Gulielmum Shakespeare‘, in welchem *Romeo* und *Richard* (ob II. oder III. ist nicht ersichtlich) erwähnt werden. Wenn Weever sagt, die meisten seiner *Epigramme* seien entstanden, als er 20 Jahre zähle (also 1595 oder 1596), so ist das natürlich kein hinreichender Anhaltspunkt, um daraus für die Entstehungszeit gerade dieses *Epigramms* und der darin erwähnten Dramen irgend welche Schlüsse zu ziehen.

Zeitraum zu setzen ist. Der dritte Teil des Heinrich VI., der mit seinen unaufhörlichen Kampfszenen in epische Breite zerfließt, gewinnt in den letzten Akten sein Hauptinteresse durch die immer klarer hervortretende Gestalt Richards; jetzt wird er die Hauptperson, er beherrscht die Handlung und konzentriert das dramatische Interesse in weit höherem Grade als das sonst die Könige tun, nach denen die Historiendramen benannt sind; das geschichtlich patriotische Interesse tritt zurück gegenüber den uralten und ewig neuen Motiven der tragischen Kunst.

Man könnte versucht sein anzunehmen, daß hier, im Gegensatz zu anderen Historiendramen, der klare und folgerichtige Aufbau der Handlung nicht durch einen künstlerischen Fortschritt des Dichters zu erklären sei, sondern daß er sich aus der überlieferten Geschichte von selbst ergeben habe. Doch ist uns schon früher eine ‚True Tragedy‘ von Richard III. begegnet, die ganz die gewöhnliche Buntscheckigkeit und Verworrenheit der historischen Dramen zeigt; und nicht viel besser ist auch ein von den Zeitgenossen hochgepriesenes lateinisches Drama ‚Ricardus Tertius‘, das 1579 in Cambridge aufgeführt wurde und den Doktor der Rechte Thomas Legge zum Verfasser hat, ein weitläufiges Machwerk in drei Actiones, deren jede fünf Akte umfaßt. Wie in der True Tragedy, so ist auch hier sehr viel Nebensächliches hereingezogen und breit ausgemalt und es ist auch für mannigfaltige Bühnenbilder Sorge getragen; so schreitet ein langer Zug über die Bühne, der die Büberin Frau Shore begleitet, und auch ein feierlicher Krönungszug entfaltet sich vor unseren Augen. Als humanistischer Lateindramatiker zeigt sich der Verfasser vor allem darin, daß er sich keine Gelegenheit zu Entlehnungen aus den Tragödien Senecas entgehen läßt: wenn er darstellt, wie der kleine Herzog von York aus dem Asyl ausgeliefert wird, so verwendet er die Auslieferung des Astyanax in den Troades, wenn Richard seine tyrannischen Herrschergrundsätze darlegt, so findet er reichliche Gelegenheit zu Entlehnungen aus den Rollen des Eteocles und Nero usw. Übrigens wimmeln die Verse von den größten Verstößen gegen Prosodie und Metrik und auch der Stil verfällt manchmal ins vulgäre; wenn z. B. Richard die eheliche Geburt Eduards IV. anzweifeln will und dadurch einen Makel

auf die eigene Mutter wirft, so wird das hier im Gegensatz zu der kurzen Andeutung in Shakespeares Drama mit roher Deutlichkeit in Szene gesetzt. Shakespeare konnte von diesen Vorgängern nichts lernen; wo er mit ihnen übereinstimmt, ist dies aus den gemeinsamen Quellen zu erklären.¹ Allerdings konnte er es sich zunutze machen, daß die Darstellung in seinem Holinshed gerade in dem Abschnitt über Richard III. in weit höherem Grade einen künstlerischen Charakter trägt als sonst, denn Holinshed hatte hier im ausgedehntesten Maße die berühmte Geschichte Richards III. von Thomas More († 1535) ausgeschrieben, wo der gelehrte Kanzler, an den großen Vorbildern des Altertums geschult, zum erstenmal den Versuch wagte, den humanistischen historischen Stil in einer neueren Sprache nachzubilden.² More entwarf ein Charakterbild des großen Verbrechers, in welchem die historische Überlieferung noch überboten und das unheimlich dämonische in Richards Wesen und in seiner äußeren Erscheinung noch gesteigert war. Es war dem Dichter also in diesem Fall durch seine historische Quelle in einer Weise vorgearbeitet, wie sonst nur bei den Römerdramen, die er aus Plutarch entlehnte.

In keinem von den früher erwähnten Dramen Shakespeares steht so wie hier eine beherrschende Persönlichkeit im Mittelpunkt. Dabei konnte er für die Ausmalung dieser furchtbaren Gestalt neben der historischen Überlieferung auch noch die Theatertradition verwerten; die Ereignisse, die sich vor hundert Jahren in seinem Vaterland zugetragen hatten, boten ihm ähnliche Charakterzüge dar, wie sie die großen machiavellistischen Verbrecher in den Tragödien des Marlowischen Zeitalters zeigten, und außerdem erzählte ihm die Chronik von Buckingham, dem Helfershelfer des Machiavellisten, der im gegebenen Augenblick

1) Auffallend ist nur, daß auch der Richard der ‚True Tragedy‘ in der Schlacht ausruft: ‚A horse, a horse, a fresh horse‘. Doch heißt es ähnlich schon in Peeles ‚Battle of Alcazar‘: ‚A horse, a horse, villain, a horse!‘ Immerhin ist es näher liegend, hier an eine Erinnerung an die True Tragedy zu denken. Vgl. auch die eingehende Darstellung von Churchill, Richard III. up to Shakespeare. Palaestra X (1900). Zum Drama von Legge vgl. Boas S. 163. 2) Über dies Verdienst Mores vgl. Fueter, Geschichte der neueren Historiographie (1911) S. 161ff.

von seinem Herrn ebenso unbarmherzig aufgeopfert wird wie etwa Pedringano in der ‚spanischen Tragödie‘ oder Ithamore im ‚Juden von Malta‘. Dabei hatte der große Verbrecher schon in dem Berichte der Chronik ein häßliches, unheimlich groteskes Äußeres, wie es auch Marlowes Barabas auf der Bühne zur Schau trug. Shakespeare selber hatte schon in seiner greuelvollen Erstlingstragödie im Mohren Aaron einen solchen Bösewicht mit der entsprechenden äußeren Erscheinung geschildert und diese Figur, die in dem scheußlichen Machwerk am meisten den künftigen Shakespeare verrät, ist eine Art Vorstudie zu Richard III.

Auch in diesem Fall sehen wir den Charakter nicht allmählich sich entwickeln, sondern er steht gleich von Anfang an fertig und abgeschlossen vor uns da. Schon in ‚Heinrich VI.‘ hatte sich in dem Gewühl der trotzigen Heldengestalten der weißen und roten Rose diese groteske Figur wirkungsvoll abgehoben, stets schlagfertig mit dem Schwert wie mit der Zunge, besonders schlagfertig gegenüber den Hohnreden auf seinen verwachsenen Körper; schon hier zeigt er durchaus seine charakteristische, verächtlich zynische Sprechweise, in der es deutlich zum Ausdruck kommt, wie die Mißgestalt, die ihn den Menschen widerwärtig machte, für ihn um so mehr ein Anlaß wurde, sich aus seiner geistigen Überlegenheit eine furchtbare Waffe gegen die feindselige Menschheit zu schmieden. Zunächst erscheint es freilich, als sei das einzige Ziel seines Strebens der Glanz des Hauses York; seine Seele ist davon erfüllt, die Krone für den ehrgeizigen Vater zu erwerben, und Shakespeare bringt es uns deutlich zum Bewußtsein, daß bei dem Sohne die Herrschsucht, die vor keinem Mittel zurückschrickt, ein väterliches Erbteil ist. Wenn Richard dem Vater zuredet, trotz dem geschlossenen Vertrag die Königswürde an sich zu reißen, da erhebt sich der Zyniker zu einer glänzenden schwungvollen Sprache, und der Vater hört aus den Worten des Sohnes ‚die Stimme des eigenen Dämons‘.¹ Und dies Erfülltsein vom Gedanken an das Glück und die Größe seines Hauses zeigt sich auch, als er beim grausamen Tode des Vaters und des

1) Vgl. K. Fischer, Charakterentwicklung S. 79.

jüngsten Bruders menschliche Töne des tiefsten Schmerzes findet, wenn ihm gleich die Gabe der Tränen versagt ist. Auch zeigt sich in den ersten Akten des dritten Teils noch nicht die leiseste Spur, daß Richard für sich selber nach der Krone strebt und also die älteren Brüder als ein Hindernis auf seinem Wege betrachtet; erst als der leichtfertige Eduard sich in den Ehestand begeben will, werden uns gänzlich unvorbereitet in Richards erstem großem Monolog diese geheimen Absichten und Pläne enthüllt; er will nicht ruhen

bis auf dem mißgeschaff'nen Leib das Haupt
glorreich umzirkelt ist mit einer Krone.

Freilich bringen es die Ereignisse mit sich, daß er zunächst noch als ein uneigennütziger Vorkämpfer des Hauses York erscheint, wie er ja auch den abtrünnigen älteren Bruder Clarence wieder für die Sache seines Hauses gewinnt; als er aber den guten alten König, den letzten Lancaster hingschlachtet hat, da bekennt er selber in einem Monolog, nun sollten seine eigenen Anverwandten an die Reihe kommen, und in der großen Staatsszene am Schluß, wo der triumphierende König Eduard IV. sein kleines Söhnchen als den Thronfolger vorstellt, da verrät er seine wahr^e Gesinnung in *Apartes*, wie sie im konventionellen Stil des englischen Theaters den Bösewichtern so oft in den Mund gelegt werden¹, die ihm aber jederzeit Gelegenheit geben, seinen höhnischen Zynismus in energischster Zusammendrängung zu äußern.

Die erste Szene der neuen Tragödie ‚Richard III.‘ schließt sich aufs engste an diese letzte Szene der Trilogie, wo König Eduard am Schluß verkündigt, sein Sieg solle mit prächtigen Freudenfesten gefeiert werden; Richard in seinem Eröffnungsmonolog erklärt, daß er für solche Possenspiele nicht geschaffen sei. Danach sollte man vermuten, daß das Drama unmittelbar im Anschluß an Heinrich III. entstand, dagegen spricht aber die Art, wie Richard zu Anfang noch einmal sein Innerstes darlegt, das uns schon aus den Monologen im vorhergehenden Drama wohl bekannt ist, in denen er übrigens viel schärfer und tiefer in die Geheimnisse seines eigenen Wesens eindringt.

1) s. o. Bd. IV S. 313.

Shakespeare hätte den neuen Monolog schwerlich in einer Zeit gedichtet, wo der dritte Teil des ‚Heinrich VI.‘ noch als ein neues Repertoirestück die Bühne beherrschte; er hätte alsdann den exponierenden Monolog nicht gebraucht und hätte das neue Drama an den dritten Teil ebenso eng und unvermittelt anschließen können, wie den dritten Teil an den zweiten. So wie er ist, bildet jedoch der Monolog eine oft und mit Recht bewunderte Exposition, obwohl er gegen Ende ganz in der altmodischen Manier in einen Bericht über die Ereignisse der Vorgeschichte übergeht, doch am Schluß, nach dem großartigen Wort: ‚Taucht unter, ihr Gedanken‘, tritt er sogleich als vollendeter Meister der Verstellungskunst seinem arglos herannahenden Opfer Clarence entgegen; in den folgenden Gesprächen tritt die Situation immer plastischer hervor, bis dann Richard mit der Bewerbung um Anna sein höchstes Meisterstück vollbringt.

Die Szene ist durchaus eine freie Schöpfung Shakespeares. Aus Holinsheds Chronik konnte er bloß entnehmen, daß Richard i. J. 1472 Anna Nevil zur Frau nahm, die Witwe Eduards, des Prinzen von Wales, der, wie Holinshed früher erzählt hatte, am 4. Mai 1471 nach der Schlacht bei Tewksbury von einigen Yorkisten, unter denen sich auch Richard befand, niedergehauen wurde. Holinshed berichtet über diese Vermählung kurz und tatsächlich, ganz ohne nach seiner sonstigen Art eine Moralisierung daran anzuknüpfen. Bei dem Leichenbegängnis von Eduards Vater Heinrich VI., das etwa drei Wochen nach der Schlacht bei Tewksbury stattfand, war weder Anna noch Richard zugegen.

In der Gesamtstruktur des Dramas ist diese berühmte Szene kein notwendiger Bestandteil. Richard verrät uns zwar in einem Monolog unmittelbar vor dem Beginn der Szene, er wolle Anna heiraten, nicht sowohl aus Liebe, als aus anderen geheimen Absichten, die er nur durch diese Heirat erreichen könne, aber später ist nirgends mehr von solchen Absichten die Rede. Doch gewährt uns die Werbungsszene gleich am Anfang des Dramas die großartigste Exposition von Richards Charakter: mit einer gewaltigen Kraftanstrengung zwingt uns der Dichter in seine Bahnen, er macht uns damit alles begreiflich, was Richard später noch vollbringt und läßt im Hörer das sittliche

Urteil gegenüber dem Staunen über die dämonische Gewalt des Verbrechers zurücktreten.

Wie überall, so sind auch hier die geschichtlichen Ereignisse für die Zwecke des übersichtlichen dramatischen Aufbaues zusammengedrückt und ineinander geschoben, doch hat sich dadurch der Dichter in diesem Falle mit kühnem Wagemut ein neues, scheinbar unübersteigliches Hindernis geschaffen, indem er Richards Bewerbung unmittelbar an die Ermordung Heinrichs anschließt, sie mit einer brutalen Störung des Leichenzugs einleitet und dann in eine einzige Szene zusammendrängt. Man hat schon manchmal die Szene als ein übermütiges Wagstück erklärt, und in der Tat wäre es nicht undenkbar, daß vielleicht beim Gespräch in einer Weinstube die Genossen Shakespeares ihre Zweifel daran ausdrückten, ob es dem Dichter möglich sein werde, die Vermählung Richards mit Anna dramatisch plausibel zu machen, und daß dieser dann um ein Faß Wein wettete, er werde die Schwierigkeit in einer einzigen Szene bewältigen. Doch könnte man zweifelhaft sein, wie Shakespeare sich den Charakter Annas dachte. Er läßt sie hier als eine völlig neue Gestalt zum erstenmal vor uns erscheinen. Wollte er uns damit sagen: „Seht, so sind alle Weiber“, wollte er damit ein typisches Beispiel weiblicher Schwäche und Charakterlosigkeit darstellen, eine tragische Matrone von Ephesus, wie Gervinus sich ausdrückt? Jedenfalls scheint es, daß Shakespeare damals nicht sehr günstig von den Weibern dachte, wir wissen von seinem Leben zu wenig, um dies damit zu erklären, daß er vielleicht seine übereilte Eheschließung bereute und wohl auch in seinem Londoner Schauspielereleben nicht mit den edelsten Vertreterinnen des Geschlechts in Berührung kam, aber jedenfalls ist unter allen den Frauengestalten, die wir bisher von ihm betrachteten, keine einzige teilnahmsvoll und liebevoll geschilderte. Und offenbar dachte er auch, daß für die Weiber in dem Häßlichen, Monströsen, Verbrecherischen ein perverses Reizmittel liegt, das ja auch seine Tamora zu dem Neger Aaron hinzog. Anna ist fasziniert von dem Gedanken, daß Richard eine verbrecherische Tat vollbrachte, um sie zu erringen; sie liest offenbar in seinen Blicken eine sinnliche Begierde, die nicht

nur erheuchelt sein kann. Freilich ist das alles mit Richards Selbstbekenntnis am Beginn des Dramas nicht in Einklang zu bringen, denn nach dieser Szene glauben wir ihm nicht mehr, daß er unfähig sei, eine üppige Nymphe zu erobern. Eine Wandlung in wenigen Minuten wie die Annas ist schon öfter als unmöglich bezeichnet worden, andere wie Kuno Fischer wiesen darauf hin, daß es mit der moralischen Möglichkeit nicht besser stehen würde, wenn Richard zur Erreichung seines Ziels mehr Zeit brauchte. Aber da Shakespeare in der Chronik bloß die auffällige Tatsache ohne jede psychologische Motivierung fand, so hatte er um so mehr freies Spiel, als er das kühne Wagnis unternahm, den ganzen Hergang in eine Szene zusammenzupressen. Wie seine Anna unter der dämonischen Einwirkung Richards, so stehen wir unter der dämonischen Einwirkung der glänzenden Bravour des Shakespearischen Genius, mehr überrascht als überzeugt.

Vor allem auch deshalb, weil er uns nicht zu Atem kommen läßt und gleich in der folgenden Szene ein neues, noch gewaltigeres und staunenswerteres Wunder seiner dichterischen Meisterschaft vollbringt. Er führt uns an den königlichen Hof und zeigt, wie hier der Boden von Intrigen und Gegenintrigen unterwühlt ist. Schon im zweiten Teil seines Heinrich VI. hatte er uns in eine ähnliche Umgebung gestellt und uns in die Anfänge des unheilvollen inneren Zwistes hineinblicken lassen; er hatte uns damals schon glänzende Spuren des künftigen Genius offenbart; jetzt, wo er darstellt, wie sogleich nach dem Sieg, der mit solchen Greuelthaten errungen ist, auch im Hause York die Keime des Verderbens sich zeigen, steht er auf der Höhe seiner dichterischen Kraft vor uns da. Die Szene spielt im Vorsaal des Gemachs, wo der neue König, der in einem liederlichen Leben seine Kräfte erschöpft hat, dem Tode entgegensieht; die schlaue Witwe, die ihn im Ehestand dingfest gemacht hatte, und die Parvenus aus ihrer Verwandtschaft, die durch ihren Einfluß zu hohen Ehrenstellen befördert und bis dahin vor der Mißgunst der unwilligen Prinzen und Hofherren geschützt waren, stehen ratlos da, was nun aus ihnen werden solle. Als hierauf auch die Buckinghams und Hastings herantreten, zeigt sich der Gegen-

satz erst in sauersüßen Komplimenten und Sticheleien, bis endlich Richard herannaht und die verhaßte Sippe seiner Schwägerin mit vernichtenden Hohnreden überschüttet, ganz nach seiner Art, die uns schon aus dem früheren Historien-drama bekannt ist, nur sehen wir jetzt, wie mit der Kraft des Dichters auch die dämonische Bosheit seines Helden wächst. Und nun läßt Shakespeare mitten in dieser realistischen Zank-szene völlig überraschend eine Gestalt auftreten, die von dem tiefsten tragischen Schauer umweht ist, die trauernde Königin Margarete, die mit der ganzen Gewalt der Shakespearischen Diktion ihre furchtbaren Flüche auf das schuldbeladene Haus York herabdonnert; hier vor allem empfinden wir die Wahrheit von Schillers Wort über dieses Drama: ‚Es ist gleichsam die reine Form des tragisch Furchtbaren, was man genießt‘ (an Goethe 28. November 1797).

Aber in der Reihe von Szenen, die nun folgt, zeigt sich die Vollkraft des Dichters immer wieder in einem neuen Lichte: die Ermordung des Herzogs von Clarence, der entsetzliche Eindruck dieses Ereignisses am Hofe, wo eben zwischen den feindlichen Parteien ein fauler Friede geschlossen war, und die Schreckensnachricht den Tod des kranken Königs beschleunigt, sodann die Intrigen Richards gegen die königlichen Knaben. In der Schilderung der beiden Knaben offenbart sich uns wiederum ein Meisterzug Shakespearischer Kunst; die Kinder, die schon dem Tode geweiht sind, entfalten sich vor uns in harmlos kindischem Geplauder, hinter dem sich doch wieder ein tieferer Sinn verbirgt. Shakespeare hat später noch zweimal, im Macbeth und im Wintermärchen, bei der Schilderung eines früh dahingeraffteten unschuldigen Kindes die nämliche ergreifende Kontrastwirkung vorgeführt; hier, wo er uns zwei unschuldige Opfer zeigt, offenbart er auch in der Schilderung der Kinder die Mannigfaltigkeit seiner Gestaltungskraft; neben dem kecken Bürschlein York steht der ältere Knabe, der sich schon in seiner hochfliegenden Gesinnung, seiner edlen und freien Sicherheit des Auftretens als der berufene Thronerbe zeigt. Die folgenden Szenen: der Sturz des Lord Hastings, Richards Bemühungen, die Bürger von London für sich zu gewinnen, die Erscheinung der Deputation, die ihm die Krone anbietet,

das alles wird in engem Anschluß an die Chronik vorgeführt, doch zeigt er seine überlegene Meisterschaft nicht nur in unzähligen kleinen Zügen, sondern schon in der Auswahl der Ereignisse; den Bericht der Chronik z. B., wie Richard in der Mitte von zwei Geistlichen erscheint und die Krone anfangs heuchlerisch zurückweist, haben sich die beiden anderen Dramen von Richard III. entgehen lassen.

Der folgende Teil des Dramas hält sich nicht mehr auf dieser Höhe. Zwar fehlt es nicht an einzelnen Glanzstellen, z. B. wenn Richard nach der Krönung seinen Helfer Buckingham mit dem vernichtendsten Hohn zurückweist, oder wenn die Mutter ihm auf dem Kriegszug den Weg vertritt und ihren Fluch entgegenschleudert, oder wenn er sich noch einmal auf dem Schlachtfeld zu heroischer Kraftanstrengung aufrafft. Aber dazwischen stehen Szenen, wo der Dichter ohne Rücksicht auf die theatrale Wirkung sich weitläufig ergeht, so vor allem bei den Klagen der Frauen im symmetrischen Opernstil.¹ Indem er hier noch einmal Margarete mit ihren schadenfrohen Reden auftreten läßt, hat er den gigantischen Eindruck dieser Gestalt abgeschwächt. Auch die Greueltaten, die Richard jetzt noch an den beiden Neffen und an seiner eigenen Gattin vollbringt, machen auf den Hörer, der schon durch alle die Morde abgestumpft ist, keinen tiefen Eindruck mehr, trotz den poetischen Schönheiten in Tyrrels Bericht über das Ende der unschuldigen Knaben, der freilich wieder in der ungeschickten Form eines Monologs erfolgt. Die weitläufige Szene, in der Richard die Mutter der ermordeten Knaben bereden will, ihm die Tochter zur Ehe zu geben — das längste Zwiegespräch in Shakespeares Dramen —, wirkt wie eine schwache Wiederholung seiner großen Szene mit Anna, zumal da es unbestimmt bleibt, ob es ihm diesmal gelingt, sein Opfer zu betören. Dieselbe Unklarheit herrschte freilich schon bei Holinshed, nach dessen Bericht die Versprechungen Richards doch einen gewissen Eindruck auf die Königin machten, dann aber werden ihre geheimen Verhandlungen mit Richmond in der Chronik wie im Drama vorgeführt. Jetzt wird auf dem Theater die Szene zwischen Richard und

1) S. o. Bd. IV S. 664.

der Königin-Witwe gewöhnlich weggelassen; in der Bühnenbearbeitung Cibbers, die früher in England vorherrschte, wird die Unklarheit dadurch beseitigt, daß die Königin in einem aparte verrät, ihre Nachgiebigkeit sei bloß erheuchelt.

Im letzten Akt gewinnt dann die Gestalt Richards — offenbar gegen die Absicht des Dichters — ein neues Interesse durch den Gegensatz gegen den rechtmäßigen Thronfolger Richmond, der gleich von vornherein als farbloser Tugendheld auftritt. Die Szene, wo die Geister in der Nacht den beiden Gegnern zu gleicher Zeit erscheinen, hat noch nichts von dem Schauer der Geistererscheinungen aus Shakespeares reifster Zeit. Abgesehen von einem kleinen Zug aus dem Volksglauben — daß die Lichter blau zu brennen anfangen —, verraten diese Geister deutlich die klassizistische Tradition, die sich schon darin zeigt, daß der Schlafende, dem die Geister erscheinen, diese Erscheinung als einen Traum empfindet.¹ Wenn die Rachegeister dem Usurpator erscheinen, der sich unruhig auf seinem Lager wälzt, so macht das zwar für den Augenblick einen guten theatralischen Effekt, doch hält der Eindruck nicht lange vor; Richard schüttelt sogleich alle Beängstigung des Gewissens ab, und auch in diesem Falle entfaltet sich seine zielbewußte Kraft so glänzend, daß ein sittlicher Widerwille nicht aufzukommen vermag. Und nach Richards Tod in der letzten Szene tritt der typische Tragödienschluß ein, den der Dichter schon im Titus Andronicus und später in seiner reifsten Zeit noch öfters verwendet: das letzte Wort nach dem tragischen Zusammenbruch hat der Herrscher, der berufen ist, eine neue bessere Zeit herbeizuführen. Wenn hier der Ahnherr der Königin Elisabeth dieses letzte Wort spricht, so offenbart sich am Schluß noch einmal das vaterländische Element, das im Laufe des Dramas hinter der allgemein menschlichen Tragik zurückgetreten war.

Von den anderen Dramen dieser Zeit ist keines mit Richard III. so nahe verwandt wie der Kaufmann von Venedig. Auch hier ist die Hauptperson ein Bösewicht mit grotesk häßlichen Zügen, dessen Charakter gleich von Anfang an feststeht und sich mit einer ähnlichen, vor keinem Zynismus zurück-

1) Vgl. Bd. II S. 441 f., Bd. IV S. 132; zum folgenden s. S. 324.

schreckenden Realistik äußert. Marlowe hatte schon in seinem Barabas einen solchen Juden geschildert, sein Drama hatte mit Alleyn in der Titelrolle einen gewaltigen Erfolg, in der Zeit vom 20. Februar 1592 bis 9. Januar 1595 sind 36 Aufführungen nachweisbar. Shakespeares Drama ist vermutlich als ein Konkurrenzstück der rivalisierenden Truppe entstanden; der Dichter schuf mit dem rothaarigen Juden für seinen Kollegen Burbage eine Glanzrolle, in der er kühnlich mit Alleyn wetteifern konnte. Im übrigen können wir auf Grund äußerer Zeugnisse nur sagen, daß dieses Drama schon 1598 vorhanden war¹.

Die Anekdote von dem Wucherer, der für den Fall, daß ein Schuldner ihn nicht rechtzeitig befriedigt, sich vertragsmäßig das Recht ausbedingt, ihm ein Pfund Fleisch aus dem Leib schneiden zu dürfen, dann aber von diesem Rechte doch keinen Gebrauch machen kann, weil der Richter ihm sagt, er werde straffällig, wenn er bei der Ausschneidung des Fleisches auch Blut vergieße, oder wenn er auch nur ein bißchen mehr oder weniger als ein Pfund herauschneide, — diese Anekdote zieht sich in mannigfachen Variationen durch die mittelalterliche Erzählliteratur. Unter den mittelalterlichen Versionen ist diejenige, die sich in der berühmten Sammlung der *Gesta Romanorum* findet, mit Shakespeares Drama am nächsten verwandt; schon dort ist mit der Verschreibungsgeschichte eine Liebesgeschichte verbunden, und es ist eine verkleidete Dame, die bei der Gerichtsverhandlung den Ausschlag gibt. Aber der Geldverleiher erscheint hier noch nicht als Jude. Shakespeare lernte die Geschichte offenbar in der Fassung kennen, die in

1) Eingetragen 17. Juli 1598 und in demselben Jahre von Meres erwähnt, erster Druck 1600. Es ist durchaus nicht nötig anzunehmen, daß Shakespeares Drama unter dem Eindruck des Prozesses gegen den portugiesischen Arzt Lopez entstand, einen Mann von jüdischer Abstammung, der eines Vergiftungsversuches gegen die Königin beschuldigt und Februar 1594 hingerichtet wurde, über ihn vgl. Dimock in *English Hist. Review* IX. (1894). Der *red hair'd Jew* wird als eine Rolle Burbages in einem Trauergedicht auf dessen Tod (1619) erwähnt, allerdings bloß in einer von Collier veröffentlichten, daher nicht unverdächtigen Fassung, doch kann es kaum einem Zweifel unterliegen, daß der Darsteller Richards III. auch den Shylock übernahm.

der Novellensammlung ‚Pecorone‘ des Giovanni Fiorentino (zuerst gedruckt 1554) überliefert ist. Hier wird schon der hart-herzige Gläubiger ausdrücklich als Jude bezeichnet, ferner ist hier schon die Handlung nach Venedig verlegt und der Schuldner ist dadurch in seine bedrängte Lage gekommen, daß er einem Freunde, der zu einer Brautwerbung auszog, aber nicht rechtzeitig zurückkam, eine große Summe Geldes lieh. Als Retterin in der Not erscheint hier wie bei Shakespeare die Dame, die der Freund des Schuldners sich errungen hat; sie führt in der Verkleidung eines Rechtsgelehrten die Entscheidung herbei und besteht alsdann darauf, daß ihr Geliebter, der sie in der Verkleidung nicht erkennt, ihr als Belohnung für die erfolgreiche Verteidigung einen Ring schenkt, der zu denselben komischen Verwicklungen Anlaß gibt, wie in den letzten Szenen des Shakespearischen Lustspiels. Der Wohnsitz der schönen Dame heißt schon hier Belmonte, doch ist die Art, wie ihre Liebe errungen werden muß, eine ganz andere: die Kaufleute, die mit reichbeladenen Schiffen bei ihrem Wohnsitz landen, werden von ihr eingeladen, die Nacht hindurch in ihrem Schlafgemach zu verweilen; wenn sie nun in dieser Nacht sich als Männer bewähren, dann haben sie die Dame für immer errungen, wo nicht, müssen sie mit Hinterlassung ihres reichen Kaufmannsgutes wieder abziehen. Lange Zeit waren alle Bewerber unglücklich, denn die Dame ließ ihnen immer, ehe sie das Schlafgemach betraten, einen Abendtrunk kredenzen, der sie sogleich in einen tiefen und festen Schlummer versenkte. Auch der junge Venezianer hatte zweimal vergeblich sein Heil versucht und dadurch den Kredit seines reichen Freundes aufs äußerste angestrengt; erst beim dritten Mal wird ihm von dem Kammermädchen die List verraten und er gewinnt. Shakespeare hätte für seine Portia diese Begebenheit nicht brauchen können, bei ihm ist sie durch eine andere, gleichfalls in mannigfachen Variationen verbreitete ersetzt: von dem goldenen, silbernen und bleiernen Kästchen.

Manche sind der Ansicht, daß Shakespeare ein früheres Drama benutzte, nämlich das 1579 von Gosson in seinem theaterfeindlichen Pamphlet ‚The School of Abuse‘ erwähnte Drama ‚The Jew‘, das ‚die Gier weltlich gesinnter Freier und den blu-

tigen Sinn der Wucherer¹ bloßstellte. Koeppel hat die ansprechende Vermutung geäußert¹, daß schon in diesem Drama die Kästchengeschichte mit der Handlung verbunden gewesen sei; er verweist auf eine Stelle in Greenes Erzählung ‚Mamiliä‘ (1583), wo derjenige, der Schönheit ohne Tugend wählt, mit Critius verglichen wird, der eine goldene Schachtel mit verwesten Gebeinen angefüllt gewählt habe; dieser sonst unbekannte Critius habe also in dem alten ‚Jew‘ dem Shakespeare'schen Fürsten von Marokko entsprochen, der ja gleichfalls im goldenen Kästchen einen Totenkopf findet. Jedenfalls kann aber in dem ‚Jew‘, der in der ‚School of Abuse‘ erwähnt wird, ‚die Gier weltlich gesinnter Freier‘ nicht durch eine Parallelhandlung dargestellt worden sein, in der, wie bei Giovanni Fiorentino, eine verführerische Circe auftrat, sonst hätte der puritanische Eiferer Gosson gewiß nicht von diesem Stück gerühmt, daß es weder mit verliebten Gebärden die Augen verwunde, noch mit schmutzigen Reden die Ohren keuscher Hörer verletze.

Die Ballade von dem Juden Gernutus von Venedig, in welcher bloß die Geschichte von dem Pfund Fleisch erzählt wird, ist wohl älter als Shakespeares Drama, da andernfalls der Einfluß Shakespeares hier ebenso deutlich hervortreten müßte, wie in den Balladen von Titus Andronicus und König Lear, die nachweislich den Inhalt der erfolgreichen Dramen in erzählender Form wiedergeben. In ein paar kleinen Zügen, z. B. daß der Vertrag in bezug auf das Pfund Fleisch nur ‚a merry jest‘ (nach Shakespeare nur ‚a merry sport‘) sein soll und daß bei der Gerichtsverhandlung auch die Freunde des Schuldners erscheinen, stimmen Shakespeare und die Ballade gegen Giovanni Fiorentino überein. Wenn man dies nicht als zufällig betrachten will, so kann man es vielleicht dadurch erklären, daß Shakespeare ebenso wie der Balladenschreiber den von Gosson erwähnten ‚Jew‘ benutzte. Zur Unterstützung der Annahme, daß im ‚Jew‘ die Hauptperson Gernutus oder ähnlich hieß, könnte man anführen, daß in der großen Prozeßszene in dem Drama ‚Three Ladies of London‘² der Jude Gerontus erscheint, der seinen Namen vielleicht aus dem ‚Jew‘ entlehnt hat.

1) Shakespeare-Jahrbuch 43, 250. 2) Zuerst erwähnt 1582; s. o. Bd. IV S. 35.

Mit voller Bestimmtheit können wir also nicht sagen, ob die Vereinigung der Geschichte des Wucherers und der Geschichte von den Kästchen von Shakespeare selber herrührt, jedenfalls aber hat er in der Art, wie er die beiden Motive ineinander verschlang, ein Meisterstück seiner polymythischen Kunst vollbracht. Von einer dritten Begebenheit, der Entführung Jessicas, wurde bisher gewöhnlich angenommen, daß Shakespeare sie selbständig einführte, vielleicht angeregt durch die Geschichte von Barabas und seiner zum Christentum bekehrten Tochter Abigail in Marlowes Drama. Doch ist es sehr wahrscheinlich, daß auch diese Begebenheit aus dem alten Drama stammt. Vor allem spricht dafür der Umstand, daß Munday in seinem Roman *Zelauto* (1580), wo er die Geschichte von dem Fleischpfand erzählt, damit auch die Entführung einer Tochter des betreffenden Wucherers in Verbindung bringt, und zwar ist der Entführer ein naher Freund des Schuldners, der schließlich aus den Klauen des Wucherers befreit wird.¹ Im übrigen verläuft die Handlung bei Munday sehr verschieden von dem Drama, doch werden die Übereinstimmungen wohl am besten dadurch erklärt, daß der theaterkundige Munday in seiner — übrigens sehr unbedeutenden und langweiligen — Erzählung das alte Theaterstück benutzte. Für eine niedrigkomische Nebenhandlung war in der Fülle der Begebenheiten kein Platz mehr, und so bewegt sich der Clown Lancelot Gobbo, ähnlich wie Launce in den beiden Veronesern, mit seinem belustigenden Geschwätz auf der Bühne hin und her, ohne in die Handlung einzugreifen. Wenn er aus dem Dienst Shylocks in den Bassanios übertritt, so geschieht das nur, damit er länger auf der Bühne verweilen kann.²

Im Mittelpunkt jeder der zwei Haupthandlungen steht eine beherrschende Persönlichkeit. Im Shylock hat der Dichter wieder eine jener Gestalten geschaffen, die durch die Jahrhunderte fortlebt und wie ein wirklich existierender Mensch

1) Auf Mundays Erzählung und ihren Zusammenhang mit Shakespeares Drama hat Brie im *Shakespeare-Jahrbuch* 49, 97 ff. hingewiesen. 2) In seinen Worten beim Abschied aus Shylocks Haus II 3, 13 ff.: „These foolish drops do something drown my manly spirit“ hat er offenbar eine Stelle aus irgend einem verschollenen Drama parodistisch verwertet.

die verschiedenartigste Beurteilung erfährt. Man hat schon darüber gestritten, ob Shakespeares Shylock auf selbständiger Beobachtung des jüdischen Wesens beruht; mir scheint, daß es nicht an Zügen fehlt, die unverkennbar darauf hinweisen, und zwar in noch weit höherem Grade als bei Marlowes Barabas. Wenn Shylock sich vor Barabas durch den charakteristischen Sprachausdruck auszeichnet und nicht nach Art des Marlowischen Helden mit klassischer Gelehrsamkeit prunkt, so ist das freilich durch die geniale Überlegenheit des Dichters hinreichend erklärt, doch finden sich auch spezielle Charakterzüge, die sich bei den Juden in der Diaspora herausgebildet haben.¹ Wenn er z. B. vor dem herannahenden Maskenzug die Türen und Fenster seines Hauses verschließen läßt, damit der Trommel- und Pfeifenton der albernsten, bemalten Christennarren nicht in sein ehrbares Haus eindringe, so bringt er die Abneigung des verkümmerten und freudlosen Juden vor dem ‚Goj‘ und seinem ‚Stuß‘ zu charakteristischem Ausdruck, auch in seiner Sprechweise finden sich jüdische Anklänge, z. B. die Worte in der Gerichtsszene:

‚Wär‘ jedes Stück von den dreitausend Dukaten
Sechsfach geteilt und jeder Teil ’n Dukat,
Ich nähm sie nicht, ich wollte meinen Schein.‘

sind durchaus in dem charakteristischen Ton eines Handelsjuden gehalten. Von irgend welchem Mitgefühl Shakespeares mit dieser grotesken Figur kann nicht die Rede sein, obgleich manche Kommentatoren und manche Schauspieler den unzweifelhaften Sinn des Dramas durch Hineintragung modern-liberaler Tendenzen fälschten und dem hartherzigen Wucherer menschlich rührende Züge andichteten. Zwar erzählt Heine, daß bei einer Aufführung am Schluß der Gerichtsszene, als Shylock gebrochen und wankend den Saal verließ, eine schöne, blasse Britin mit Tränen im Auge gesagt habe: ‚The poor man is wronged‘, doch hat gewiß in Shakespeares Zeit kein Zuschauer so empfunden. Ohne Zweifel hat Burbage die letzten Worte Shylocks: ‚Ich bitt‘, erlaubt mir wegzugehen, ich bin nicht wohl‘ mit lächerlich grotesker Gestikulation begleitet, und wenn Gratiano dem abgehen-

1) Zur Frage, inwieweit die englischen Theaterdichter jener Zeit Gelegenheit hatten, die Juden zu beobachten, s. o. Bd. IV S. 126, sowie Eckhardt, Ausländer-Typen S. 144.

den Shylock nachruft, er habe eigentlich den Galgen verdient, so fand das jedenfalls den Beifall der Zuschauer.

Freilich kann ein moderner Leser sich nach der ersten Szene, in welcher Shylock auftritt, eine falsche Vorstellung bilden. Wir erfahren da, daß Antonio zinsfreie Darlehen gibt und nicht nur dadurch dem berufsmäßigen Geldverleiher Shylock sein Geschäft verdirbt, sondern ihn auch verachtet und, wo er ihn antrifft, beschimpft und mißhandelt, wie Shylock sagt, ‚bloß weil ich nütze, was mein eigen ist‘. Diese mittelalterliche Auffassung Antonios über Zinsgeschäfte ist nicht nur von unserm Standpunkt aus verfehlt, sondern auch, wie schon von Brandes mit Recht hervorgehoben wurde, vom Standpunkt des elisabethanischen Zeitalters; hat ja doch auch Shakespeare als ein guter Geschäftsmann Geld auf Zinsen ausgeliehen. Aber wenn Shylock sich hier als ein anständiger Bankier gebärdet, der mit Unrecht gemißhandelt wird und dessen Rachsucht dann auch menschlich begreiflich erscheinen mußte, so brauchen wir ihm das alles nicht zu glauben. Auf seine wahre Natur wird am deutlichsten Akt III Sz. 3 hingedeutet, wo Antonio zu Salarino und dem Gefängniswärter sagt, Shylock trachte ihm nach dem Leben, weil er oft den Unglücklichen, die Shylock als Wucherer in seiner Gewalt hatte und an den Rand des Verderbens brachte, durch sein Geld zur Befreiung verhalf¹. Auf dem Theater wird diese Szene gewöhnlich ausgelassen und dadurch der gangbaren Shylock-Auffassung ein wesentlicher Vorschub geleistet.

Für das elisabethanische Publikum, das an Figuren wie Marlowes Barabas gewöhnt war und den Darsteller Shylocks mit seinen grotesken Bewegungen vor sich sah, brauchte Shakespeare gar nicht in der Exposition mit ausdrücklichen Worten zu sagen, wie er über den moralischen Charakter Shylocks dachte, und zwar um so weniger, da ein so reiner und edler Charakter wie der königliche Kaufmann, der Mann mit der erhabenen Gesinnung eines alten Römers, ihm so verächtlich be-

1) Dies ist offenbar der Sinn von III 3, 21 ff: ‚He seeks my life, his reason well I know, I oft deliver'd from his forfeitures Many that have a time made moan to me.‘

gegnet. Nach der Absicht Shakespeares sollte durchaus kein Widerspruch darin liegen, daß der edle, feinfühlige Antonio dem Shylock ins Gesicht speit und ihm Fußtritte versetzt. Shylock ‚nützt was sein eigen ist‘, um durch wucherische Kniffe die Bedürftigen und Unerfahrenen auszuplündern. Er soll also nichts anderes sein, als ein nichtswürdiger Gauner und Blutsauger, der einen ausschließlich widerwärtigen Eindruck machen müßte, wenn nicht seine groteske Erscheinung und Ausdrucksweise wäre und wenn man sich nicht über das klägliche Mißlingen seines verbrecherischen Anschlages freuen könnte. Freilich hat bei Shakespeare wie bei allen großen Dramatikern der Verbrecher in gewissem Sinne so lange recht, als er selber das Wort hat, und zwar gilt das bei Shylock um so mehr, als bei ihm anders als bei Richard III. die ungeschickt altmodische Manier vermieden ist, den Bösewicht in Monologen und Apartes seine eigene Schlechtigkeit bekennen zu lassen. Aber keinesfalls sollte dem Juden nach Shakespeares Meinung die Jahrhunderte lange Unterdrückung und Mißhandlung als ein mildern-der Umstand zugute kommen.¹ Wie wenig er daran dachte, zeigt sich vor allem bei der Schilderung Jessicas, die ohne jede Spur von Pietät gegen das Elternhaus erscheint und mit vollem Recht vor einem solchen Vater Widerwillen empfindet, aber in den edlen Kreis, der sich in der heiteren Sphäre von Belmont versammelt, mit voller Gleichberechtigung aufgenommen wird. Wenn sie jedoch vor der Flucht so reichlich aus dem Sündengeld schöpft, das ihr Vater zusammengescharrt hat und wenn sie gar den Ring, den ihre Mutter dem Vater geschenkt hat, für einen Affen hergibt, so scheint das weniger zu dem Charakter des Mädchens zu passen, das so sinnig über Mondschein, Musik und Liebe zu reden weiß; jedoch im Gegensatz zu den Empfindungen unserer Zeit fanden Shakespeare und sein Publikum in ihrem Verfahren nichts Abstoßendes und Empörendes.

Unter keinen Umständen aber kann die Art, wie Shylocks

1) Dies wurde bereits in vollkommen zutreffender Weise hervorgehoben von Stoll (in *Modern Philology* Bd. X S. 55ff.), der schon in zwei früheren Aufsätzen (ebenda Bd. VII S. 557ff. und *Journal of English and Germanic Philology* Bd. X S. 236ff.) eine durchaus berechtigte Polemik gegen den ‚Anachronism in Shakespeare Criticism‘ richtete.

Anspruch in der großen Gerichtsszene abgewiesen wird, einer Prüfung standhalten. Hier handelt es sich um eine der vielen altüberlieferten Anekdoten, wo ein Richter durch ein über-raschendes Auskunftsmittel in eine schwierige Situation Klar-heit bringt, Anekdoten, wie sie seit der Geschichte von Salomos Urteil durch die Erzählliteratur sich hindurchziehen. Es gibt sehr viele derartige hübsch und geistreich erfundene Ge-schichtchen, so sei nur an die Urteilsprüche erinnert, die Sancho Pansa als Statthalter der Insel Barataria fällt, — aber in wenigen Fällen ist das Auskunftsmittel des Richters so läppisch und geistlos wie gerade hier. Daher lohnt es sich auch gar nicht, gegen das abgeschmackte Märchen mit dem schweren Geschütz juristischer Gelehrsamkeit vorzugehen. Die zahlreichen Abhand-lungen, die schon von Juristen über die Rechtsfrage im ‚Kauf-mann von Venedig‘ veröffentlicht wurden, tragen zum Verständnis der Dichtung nicht das mindeste bei. Jhering vor allem hat durch eine gelegentliche Bemerkung in dem geistvollen Büch-lein ‚Der Kampf ums Recht‘ die juristischen Betrachtungen an-geregt, indem er darauf hinwies, daß Portias Entscheidung ju-ristisch unbegründet sei und daß von Rechts wegen der Anspruch Shylocks als ein unmoralischer Anspruch a limine hätte zurück-gewiesen werden müssen. Darin hat der gelehrte Jurist ohne Zweifel recht, ebenso wie ein Physiolog recht hätte, wenn er nachweisen wollte, daß die Erzählung von dem Jäger, der das kleine Rotkäppchen aus dem Bauche des Wolfs lebendig her-vorzieht, eine physiologische Unmöglichkeit enthält. Noch ver-fehelter aber ist es, wenn ein anderer Jurist¹ von einem welt-historischen Prozeß spricht, den der Dichter vor unsern Augen entrolle; er zeige uns den Sieg des geläuterten Rechtsbewußt-seins über die finstere Nacht, er habe in dem kindlichen Sinne des Märchens den tiefen Ernst entdeckt. In Wirklichkeit ge-hört Shakespeare durchaus nicht zu den Geistern, die vorahnende Blicke in die Zukunft tun, er wurzelt fest und kräftig in den Anschauungen seiner Zeit. Die Idee, daß es dem Rechtsbewußt-sein widersprechen würde, wenn die barbarische Vertragsbedin-

1) Vgl. Kohler, Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz. Würz-burg 1883, bes. S. 90 ff.; s. o. Bd. IV S. 172.

gung nach dem Buchstaben des Gesetzes zur Ausführung käme, hat Shakespeare aus der überlieferten Anekdote übernommen und ebenso auch die abgeschmackte Art, wie diese Idee im Urteilspruch zum Ausdruck gelangt. Aber in der Durchführung der Szene offenbart der Dichter seine ganze souveräne Beherrschung der dramatischen Kunst. Zwar hatten schon manche frühere Dichter erkannt, welche starke Wirkung sich auf der Bühne durch eine Gerichtsverhandlung erreichen läßt¹; Shakespeare jedoch schuf die erste derartige Szene in großem Stil und hat damit zahlreiche Nachahmer angeregt. Hier konnte er die Hauptpersonen der zwei Parallelhandlungen gegeneinander kontrastieren lassen; der Jude mit seiner grotesken Widerwärtigkeit dient als Folie für die Lichtgestalt Portias. Doch ist hier bei Shakespeare ein wichtiger Punkt unklar geblieben, über den in den *Gesta Romanorum* und in der Novelle des Giovanni Fiorentino kein Zweifel besteht. Dort wird das Interesse der Situation dadurch erhöht, daß eine Frau es ist, die den Ausweg aus der scheinbar unlöslichen juristischen Schwierigkeit findet; bei Shakespeare tritt das nicht so deutlich hervor, weil Portia dort vorher mit ihrem Vetter, dem gelehrten Juristen Bellario verhandelt; indes hat ohne Zweifel auch Shakespeare es sich so vorgestellt, daß durch Weiberlist die Schwierigkeit gelöst werden sollte. Wenn Shylock gegenüber den herzlichen und eindringlichen Worten Portias von der Gnade auf seinem Schein besteht, so sollte offenbar damit der Gegensatz zwischen christlicher und jüdischer Moral betont werden und der Dichter erwartet von uns, daß wir für einen Augenblick vergessen, wie wenig von der christlichen Milde und Sanftmut bei den venezianischen jungen Herren zu bemerken ist. Vor allem ist es wunderlich, daß keiner von ihnen vor der Operation einen Wundarzt kommen läßt, da Shylock die Kosten für einen solchen nicht tragen will.

Das allerunbegreiflichste und ungeheuerlichste ist aber der Schluß der Verhandlung, die in allen früheren Versionen mit

1) Vgl. z. B. die alten Moralitäten ‚*Respublica*‘ und ‚*Three Ladies of London*‘ s. o. Bd. III u. IV S. 524 u. 37, sowie Greenes ‚*Looking-glass*‘ s. o. Bd. IV S. 565.

der Abweisung des Anspruchs des Juden erledigt ist. Allerdings ist dort noch nicht von der Flucht seiner Tochter die Rede, und man kann es verstehen, wenn er hier genötigt wird, wegen des Vermögens, das ihm verbleibt, eine letztwillige Verfügung zu Gunsten seiner Tochter zu treffen. Aber wie sollen wir uns erklären, daß er auf Antrag Antonios gezwungen wird, Christ zu werden? Hegte Antonio die Hoffnung, daß Shylock durch die Taufe sittlich veredelt und seine Seele gerettet werden könne? Oder wollte er ihm durch den Zwang zur Taufe eine besonders scharfe und raffinierte geistige Tortur auferlegen? Wir stehen vor diesen Fragen völlig ratlos und können höchstens eine Vermutung wagen, durch die freilich auch nicht viel gewonnen wird, daß nämlich schon in dem älteren Drama *The Jew* im Zusammenhang mit der Einführung der Figur der Tochter des Juden auch dieser Schluß an die überlieferte Begebenheit angehängt und dann von Shakespeare beibehalten wurde.

Portia, die Königin in dem poetischen Bereich von Belmont, ist neben Julia die erste mit voller Hingebung und Liebe geschilderte Shakespearische Frauengestalt, vom Glück umgeben und Glück spendend und mit ihrer schelmischen Heiterkeit vielleicht noch mehr unseren Herzensanteil erregend, als ihre geistesverwandten jüngeren Schwestern Viola und Rosalinde. Sie überstrahlt alle Personen der Nebenhandlung, wie lebendig sie auch alle mit ein paar Strichen gezeichnet sind: so der Klügling Aragon, der temperamentvolle Marokko, um den es uns fast leid tut, sodann Bassanio, zugleich *scholar and soldier*, das Muster eines Kavaliers nach dem Herzen Shakespeares, der sich in seinen sinnvollen Betrachtungen über das bleierne Kästchen als würdig des Sieges erweist. Wenn er sich hauptsächlich deshalb um Portia bewirbt, um seinen Vermögensverhältnissen, die in einem flotten Leben schadhaft geworden sind, wieder aufzuhelfen, so macht er es eben wie andere Kavaliers des englischen Theaters¹, und er hat dadurch gewiß nichts von der Achtung Shakespeares und seines Publikums verloren. Daß der Dichter ihn durchaus sympathisch schildern wollte, zeigt sich neben der Liebe Portias

1) S. o. Bd. IV S. 163.

vor allem in der Freundschaft Antonios. Man hat in dieser hingebenden Neigung des Mannes zum Jüngling schon ein Abbild des schwärmerischen Freundschaftsverhältnisses erblicken wollen, das Shakespeare in den Sonetten schildert.¹ In Portias Gesprächen mit Nerissa, die so hübsch auf das Naturell und auf die Pläne ihrer Herrin eingeht, erkennen wir, wie der Dichter gewachsen ist, seitdem er die verwandten Szenen zwischen Julia und Lucetta in den ‚beiden Veronesern‘ dichtete. Und indem er in die Nebenhandlung wieder eine Nebenhandlung Nerissa - Graziano einflocht, hat er das Spiel bereichert, ohne die durchsichtige Klarheit des Aufbaues zu schädigen. Nachdem der böse Geist Shylock glücklich gebannt ist, spielt der letzte Akt ganz in dieser poetischen Sphäre. Indem Shakespeare am Anfang dieses Akts Lorenzo und Jessica im Garten bei Mondschein vorführte, übertraf er unendlich die vielgepriesene Mondnacht-Liebesszene in Kyds Tragödie; er gibt uns zugleich das schönste Beispiel, wie die Wirkung einer Stimmungsszene durch die musikalische Begleitung erhöht werden kann² und verflucht in das Liebesgespräch seine unsterblichen Worte zum Preise der holden Kunst. Wenn hierauf nach dem heiteren Verwechslungsspiel mit den Ringen zum Schluß verkündigt wird, daß die reichbeladenen Schiffe des Antonio im Hafen gelandet sind, so empfinden wir hier einen Überfluß an poetischer Gerechtigkeit, wenn auch nicht so schlimm wie vorher bei der Bestrafung Shylocks.

Der Sommernachtstraum wurde am 3. Oktober 1600 eingetragen und mit derselben Jahreszahl gedruckt; erwähnt wird er zum ersten Mal bei Meres (1598), doch können wir die Entstehungszeit wohl noch um einige Jahre zurückversetzen. Der Inhalt des Dramas muß die Vermutung nahelegen, daß es ursprünglich für die Aufführung bei einer Hochzeitsfeier bestimmt war. Natürlich müßte diese Feier in einer vornehmen und reichen Familie stattgefunden haben, doch sind die bisherigen Versuche, ein bestimmtes Hochzeitsfest als Anlaß der Dichtung nachzuweisen, gänzlich mißglückt, wie das ja auch bei

1) Die Worte Salanios II 8, 50: ‚I think he only loves the world for him‘ erinnern auffallend an den Schluß des 109. Sonetts. 2) S. o. Bd. IV S. 303, 446.

unserer spärlichen Kenntnis von des Dichters Lebenslauf nicht anders zu erwarten war. Wenn wir innere Gründe für die Datierung zu Hilfe nehmen wollen, so können wir nur sagen, daß sich hier eine gereifere Kunst offenbart, als etwa in ‚Love’s Labour’s Lost‘ und den anderen früher besprochenen Anfängerspielen. Andererseits wurde schon die Meinung geäußert, daß der ‚Sommernachtstraum‘ früher entstanden sein müsse, als der ‚Kaufmann von Venedig‘, der gegenüber dem ‚Sommernachtstraum‘ einen so gewaltigen Fortschritt in der Charakterentwicklung offenbare. Doch wäre es auch sehr wohl denkbar, daß unser Drama in eine spätere Zeit fiel und daß Shakespeare in diesem heiteren Märchentraum absichtlich darauf verzichtete, die bereits errungene Charakterisierungskunst mit voller Wucht zu entfalten.

Im ‚Sommernachtstraum‘ hat Shakespeare ebenso wie in ‚Love’s Labour’s Lost‘ im Gegensatz zu seiner sonstigen Art die Handlung nicht auf Grund eines überlieferten Novellenmotivs gestaltet¹; er hat vielmehr die mannigfaltigsten überlieferten Einzelzüge selbstschöpferisch zu einem neuen reizvollen Ganzen vereinigt. Vor allem zeigt sich eine unverkennbare Verwandtschaft mit der älteren Manier des italienischen Schäferdramas, in der sich ja schon Dichter wie Peele und Lyly bewegt hatten. Schon in diesen Dramen war es hergebracht, daß in die Liebeswirren der sterblichen Menschen auch das phantastisch-wunderbare Element in der Gestalt von allerlei zauberkundigen Wesen eingriff, und daß in die sentimental Liebesgeschichten auch Szenen mit allerlei burlesken Gestalten eingemengt waren. Auch kommt es in diesen Stücken öfters vor, daß die zauberkundigen Mächte eine Nymphe zur Strafe für ihre Sprödigkeit in einen plebejischen Rüpel verliebt machen,

1) S. o. Bd. IV S. 248f. Englisch ‚Midsummer Night’s Dream‘ (Midsummer Night, die kürzeste Nacht des Jahres) ist ein sinnig gewählter Titel, der aber ebensowenig wie z. B. ‚Winter’s Tale‘ über die Zeit, in der die dargestellte Handlung spielt, etwas aussagen soll; die Ereignisse im Walde, die den Mittelpunkt bilden, geschehen in einer Mainacht; vgl. IV 1, 138. Übrigens sind die Bestrebungen, dem Dichter die Zeit der Handlung nachzurechnen (vgl. Bd. IV S. 285), in diesem Falle ganz besonders unnütz und unfruchtbar, wie sich schon aus den widersprechenden Äußerungen über den Stand des Monds ergibt; vgl. z. B. I 1, 10f. und II 1, 60.

ganz wie dies Oberon mit Titania tut.¹ Und in den Liebeswirren, die in diesen Stücken geschildert sind, sahen wir das Motiv: A liebt B, B liebt C, C liebt D usw. schon sehr häufig wiederkehren.² Das Walten der zauberischen Mächte, die diese Liebeswirren verursachen oder zu glücklicher Lösung bringen, erscheint allerdings bei den früheren Dichtern noch nicht in so sinnvoller Weise wie hier als ein Symbol für die Unberechenbarkeit der Liebe. Daneben ergreift Shakespeare den Anlaß zu einer höfischen Schmeichelei, wie sie ja von jeher gerade in solchen phantastisch-pastoralen Dramen mit Vorliebe angebracht wurden. Wenn Oberon erklärt, wie die Blume *love-in-idleness* (Stiefmütterchen) die Zauberkraft erhielt, die sie nachher an den Liebenden bewährt, so berichtet er, diese Kraft komme von einem Pfeil Cupidos; der Pfeil war auf eine keusche Vestalin gerichtet, die im Westen thronte, verfehlte aber sein Ziel und fiel auf die Blume, also eine der Huldigungen für die Keuschheit Elisabeths, wie sie uns schon bis zum Überdruß begegnet sind.³ Übrigens hat der Dichter die Liebesintrigen aus der Schäferwelt an den Hof des Theseus in Athen

1) S. o. Bd. IV S. 42f., 46, 236f.

2) Vgl. u. a. Bd. III S. 175.

W. Vollhardt, Die Beziehungen des Sommernachtstraums zum italienischen Schäferdrama (Programm d. II. Realschule, Leipzig 1899) verweist auf die ‚*Intricati*‘ von Pasqualigo (1581), wo gleichfalls eine Liebesverwirrung zwischen Schäfern und Schäferinnen nach diesem Schema vorgeführt und dann von einer Zauberin gelöst wird, welche die Beteiligten in Schlaf versenkt. Auch wird in diesem Stück ein Rüpel in einen Esel verwandelt. Wenn man eine direkte Beeinflussung Shakespeares durch dieses Drama annehmen will, so könnte man zur Begründung darauf hinweisen, daß jedenfalls ein anderes Drama Pasqualigos in England bekannt war (s. o. Bd. IV S. 29). Doch waren ja diese Motive in unzähligen Variationen verbreitet; auch in dem pastoralen Roman des Montemayor, den Shakespeare ohne Zweifel kannte, versöhnt eine Zauberin zwei einander entfremdete Liebende, während sie im Schlafe liegen (vgl. Krause im Shakespeare-Jahrbuch 11, 230ff.). Für die Verwandlung in einen Esel könnte man darauf hinweisen, daß die entsprechende Erzählung des Apulejus schon seit 1566 in einer englischen Übersetzung vorlag, wenn man doch einmal darauf bestehen will, daß Shakespeare für die Geschichte vom Eselskopf eine literarische Vorlage hatte.

3) Man hat in dieser Szene Anspielungen auf intime Vorgänge am Hofe Elisabeths erkennen wollen, doch müssen diese Bestrebungen als gänzlich verfehlt zurückgewiesen werden, ähnlich wie dies in bezug auf *Lylys Endymion* der Fall ist; s. o. Bd. IV S. 59f.

übertragen; dieser tapfere Herzog und das glänzende Fest seiner Vermählung mit der Amazonenkönigin Hippolyta war dem Dichter und seinem Publikum schon aus Chaucers ‚Canterbury Tales‘ bekannt; dort konnte er auch finden, daß Theseus keine größere Leidenschaft hatte, als in der Maienzeit am frühen Morgen mit seinen Hunden zur Jagd in den Wald hinauszuziehen und daß auf einer solchen Jagd seine Gemahlin Hippolyta ihn begleitete.

Shakespeares Eigenart zeigt sich vor allem in der Behandlung der Gestalten, die mit ihren Zauberkünsten in die Liebeshändel der Menschenkinder eingreifen. Indem er auf die Vorstellungen des Volksaberglaubens zurückgreift, hat er diesen herkömmlichen Motiven ein völlig neues Leben eingehaucht. Mit ebensolcher Meisterschaft, wie er später im Hamlet und Macbeth die schaurige Seite dieses Volksglaubens verwertete, stellte er hier die kindlich heitere Seite in den Vordergrund. Er läßt die zauberkundigen Geister, wie das ja hergebracht ist, in der Nacht ihr Wesen treiben und findet so einen noch reichlicheren Anlaß als im Kaufmann von Venedig, um in der Mondnachtpoesie zu schwelgen. Die Natur, die den Dichter so überreichlich ausstattete, hat ihn neben der überwältigenden Kraft der Menschendarstellung auch mit dem feinsten und zar testen Sinn für alle die intimen Schönheiten der heimischen Landschaft begabt. In der dramatischen Dichtung mußte er sich natürlich bei Entfaltung dieser Seite seines Genius eine gewisse Zurückhaltung auferlegen, wenn wir es auch oftmals bewundern müssen, wie er das Naturleben und das Menschenleben in Wechselbeziehung bringt; im ‚Sommernachtstraum‘ jedoch bot sich ihm ein Anlaß, den Natursinn in vollem Einklang mit dem dramatischen Plan frei und ungezwungen zu entfalten; er zaubert vor unsere Augen den Nachthimmel und die Baumwipfel, wie auch am Erdboden die Blumen und Gräser und Insekten, zwischen denen die kleinen Elementargeister ihr Wesen treiben. Oberon, den kleinen König dieser Geister, entnahm er aus dem französischen Roman von Hüon von Bordeaux, der in englischer Übersetzung leicht zugänglich war, aber seine Gattin Titania, die auch in den Liebesszenen mit dem eselsköpfigen Fremdling so poetisch zart und anmutig ist,

scheint eine Erfindung Shakespeares zu sein. Den schalkhaften Kobold Puck, oder wie er auch genannt wird, Robin Goodfellow, hat der Dichter aus den Überlieferungen des englischen Volksaberglaubens an den Hof des Elfenkönigs versetzt und hat dadurch in das poetische Elfenreich das komische Element hineingetragen. Wenn von dem Kobold erzählt wurde, daß er die Wanderer in der Nacht irre führt, bald sich in ein Irrlicht verwandelnd, bald sie durch höhnische Zurufe neckend, so hat Shakespeare diesen Zug sehr hübsch verwendet, um die Verwirrung zwischen den Liebespaaren zu steigern. Fraglich ist es, wie Oberon, Titania, Puck und alle die kleinen Elfen, die den Mann mit dem Eselskopf so anmutig umgaukeln, auf dem Theater dargestellt wurden. Die Shakespearische Bühne, die in diesem Repertoirestück eine so nahe Verwandtschaft mit dem Chorknabentheater zeigt, hat sich vielleicht für den besonderen Fall mit musikalisch ausgebildeten Knaben versehen, die doch wohl solche Rollen am besten zur Geltung bringen konnten. Aber jedenfalls mußte auch hier die Phantasie der Zuschauer das beste tun; die Ereignisse der Mondnacht wurden bei Sonnenschein im offenen Theater vorgeführt.¹

In dem grotesk-komischen Teil der Handlung zeigt sich eine gewisse Ähnlichkeit mit den entsprechenden Partien in ‚Love's Labour's Lost‘. Auch hier entfaltet sich das groteske Element mit größerer Breite in einer förmlichen Nebenhandlung, die zwischen mancherlei seltsamen Figuren sich abspielt und mit einer Theateraufführung vor den hohen Herrschaften endigt. Aber gegenüber den Szenen im Sommernachtstraum nehmen diese früheren Szenen sich aus wie eine unvollkommene Vorstudie; der Humor entfaltet sich jetzt unvergleichlich viel reicher und behaglicher; die vornehmen Zuschauer lassen auch die unfreiwillige Komik mit weit freundlicherer Laune über sich ergehen, und die Hauptperson Zettel der Weber, der auch in der Feenwelt seine Rolle so schön durchzuführen weiß, übertrifft alle Shakespearischen Clownfiguren, die uns

1) Nach dem Titelblatt der Quartausgaben wurde der Sommernachtstraum ‚sundry times publicly acted‘; vgl. hierzu Bd. IV S. 475. Daß die Shakespearische Truppe über sangeskundige Knaben verfügte, ergibt sich auch aus As you like it V 3.

bisher begegnet sind. Das lustige Trauerspiel von Pyramus und Thisbe hält sich ziemlich getreu an die Darstellung Ovids; schon dort empfängt die Wand die Küsse der Liebenden und wird von ihnen pathetisch angeredet, so daß es bis zu der lustigen Personifizierung der Wand nur noch ein kleiner Schritt war. Zweifelhaft ist es jedoch, ob derartige Theatervorstellungen, die den Spott des Dichters hätten herausfordern können, im englischen Handwerkerstande damals üblich waren; erst aus weit späterer Zeit haben wir für solche Dilettantenaufführungen ein paar vereinzelte Belege. In den herzbrechenden Klagen des Pyramus und der Thisbe ist offenbar der Arienstil des Chorknabentheaters parodiert.¹ Nachdem das Festspiel vorüber ist und alle sich zur Ruhe begeben haben, erscheinen noch einmal die Elfen als wohlthätige Hausgeister; diese Schlußszene muß noch mehr als alles Vorhergehende den Eindruck hervorrufen, daß der Sommernachtstraum ursprünglich für eine Hochzeitsfeier bestimmt war. Die Elfen, die wir schon begonnen hatten, aus den Augen zu verlieren, erhalten zum Abschied noch einmal das Wort. Überhaupt legte Shakespeare auf die anmutige Ineinanderschlingung der verschiedenen Handlungen hier ebenso wie im ‚Kaufmann von Venedig‘ einen besonderen Wert.

‚Romeo und Julia‘ wurde zuerst 1597 durch den Druck veröffentlicht und zwar in einer verstümmelten Raubausgabe, die nicht ins Buchhändlerregister eingetragen ist. Das Titelblatt besagt, diese Tragödie sei schon öfters mit großem Applaus ‚von den Dienern des Lord Hunsdon‘ aufgeführt worden. Diesen Titel führte die Shakespearische Truppe vom Juli 1596 bis zum 7. April 1597, d. h. bis zur Ernennung ihres neuen Protektors zum Lord Chamberlain.² Natürlich darf man hieraus nicht folgern, daß die Tragödie erst nach Übernahme des Protektorats durch Lord Hunsdon auf die Bühne gebracht wurde, jedenfalls aber wurde sie spätestens im April 1597 veröffentlicht, weil sonst ohne Zweifel der Protektor auf dem Titelblatt mit seiner neuen Würde bezeichnet sein müßte.

1) Vgl. Bd. IV S. 487f. und 448. Von dem 1602 an der Universität Oxford aufgeführten Narcissusspiel, das eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem Pyramusspiel zeigt (ed. M. Lee 1893) wird noch in anderem Zusammenhang die Rede sein. 2) S. o. Bd. IV S. 464.

Während die anmutigen Spiele der Phantasie im ‚Sommer-
 nachtstraum‘ eine vereinzelte Stellung unter den Dramen
 Shakespeares einnehmen, während ‚Richard III.‘ und ‚Kauf-
 mann von Venedig‘ bei all ihrer packenden Wirkung doch hinter
 den späteren Meisterwerken zurückstehen müssen, bei denen
 sich in der Charakterisierungskunst die ausgereifte Lebens-
 erfahrung des späteren Mannesalters offenbart, so hat er hier
 einen Stoff gewählt, in welchem sich die Kraft und die Zart-
 heit der blühenden Jugend voll und rein entfalten konnten;
 er vermochte hier Töne anzuschlagen, wie sie ihm in späteren
 Jahren bei all dem neu hinzuerworbenen inneren Reichtum
 doch nicht mehr zu Gebote standen. So wurde ‚Romeo und
 Julia‘ das Meisterwerk seiner Jugendjahre, das allen den spä-
 teren Meisterwerken ebenbürtig zur Seite steht.

Die tragische Geschichte von Romeo und Julia begegnet
 uns in der Literatur nicht früher als in den zwanziger Jahren
 des 16. Jahrhunderts; der erste, der sie überliefert, Luigi da
 Porto († 1529), sagt, er habe die Geschichte von einem Verone-
 nser gehört, nach dessen Bericht sie sich in dessen Vaterstadt
 unter der Herrschaft des Bartolomeo della Scala (also 1301—4)
 ereignete. Aber trotzdem daß die tragische Begebenheit später
 noch sehr oft nacherzählt wurde und auch in der Veroneser
 Lokaltradition Wurzel faßte, hat sie doch keine geschichtliche
 Grundlage, es gab niemals in Verona zwei feindliche Geschlechter
 Montecchi und Cappelletti.¹ Die Erzählung entstand in unver-
 kennbarer Anlehnung an andere Erzählungen von der Liebe
 zweier Kinder aus feindlichen Häusern; auffallend ist namentlich
 die Ähnlichkeit mit der Geschichte von Pyramus und Thisbe,

1) Über das gegenseitige Verhältnis der Erzählungen vgl. P. Schultze
 im Shakespeare-Jahrbuch 11, 160ff. und Daniel in der Einleitung zu seiner
 Ausg. der Erzählungen Brookes und Painters (New Shakespeare Society,
 Ser. III Part I 1875), ebenda S. Vf. über die Ausgaben von Da Portos No-
 velle, die, wie es scheint, spätestens 1524 niedergeschrieben wurde. Die
 Tradition, daß es in Verona zwei solche feindliche Geschlechter gegeben
 habe, entwickelte sich infolge mißverständlicher Auffassung der Stelle in
 Dantes Purgatorio VI 106, wo die Montecchi und Cappelletti nebeneinander
 erwähnt werden; Montecchi war allerdings der Name einer Veroneser Fa-
 milie, Cappelletti aber war der Name einer politischen Partei in Cremona;
 vgl. Davidson in der Deutschen Rundschau 117, 418ff.

die Shakespeare um dieselbe Zeit parodistisch behandelte: auch hier geht der Liebende freiwillig in den Tod, weil er fälschlich die Geliebte für tot hält, und diese nimmt sich dann an seiner Leiche das Leben. Die größte Ähnlichkeit mit der Erzählung da Portos zeigt aber eine Erzählung Masuccios (1476) von einem sienesischen Liebespaar Mariotto und Giannozza: auch sie sind heimlich vermählt, Mariotto wird wegen eines Totschlags verbannt, Giannozza soll gezwungen werden, einen ungeliebten Mann zu heiraten, der Mönch, der die heimliche Trauung vollzogen hat, will sie jetzt dadurch befreien, daß er sie mittels eines Tranks in einen todähnlichen Schlaf versenkt.

Unter den italienischen Erzählern, welche nach da Porto die Geschichte von Romeo und Julia weiter verbreiteten, ist vor allem Bandello zu nennen. Das Liebespaar wurde auch außerhalb Italiens durch seine Novelle berühmt, die mit einigen Veränderungen in die französische Sammlung von Belleforest und Boistuan und dann (1567) in die englische Sammlung von Painter aufgenommen wurde¹; schon vorher (1562) hatte Arthur Brooke seine ‚Tragicall Historye of Romeus and Juliet‘ veröffentlicht, ein Gedicht von mehr als dreitausend Zeilen, das auf der französischen Version beruht. Durch eine Reihe von Anspielungen in der englischen Literatur wird bewiesen, daß schon vor Shakespeare die Gestalten Romeos und Julias allgemein bekannt waren. Wenn Brooke in der Vorrede zu seiner poetischen Erzählung sagt: ‚I saw the same argument lately set forth on stage‘, so kann sich das nur auf eine Theateraufführung beziehen. Das betreffende Stück muß demnach ungefähr gleichzeitig mit dem Gorboduc und mehrere Jahre vor Prestons Cambyzes entstanden sein; es hat diese unbeholfenen Erstlinge des weltlichen Dramas schwerlich an künstlerischem Gehalt übertroffen, obgleich es, wie Brooke andeutet, großen Beifall fand. Auch spricht nichts dafür, daß Shakespeare es kannte und benutzte.² Seine einzige Quelle war ohne

1) Über diese Sammlungen s. o. Bd. IV S. 221ff. Die Novelle von Romeo gehört zu den ersten sechs von Boistuan übersetzten. 2) Über Brookes Beteiligung bei den Aufführungen in Inner Temple Weihnachten 1561 vgl. Cueliffe in *Modern Language Review* 7, 517. Fuller (*Modern Philology* 4, 118) weist nach, daß auch ein lateinisches Romeo-Drama, von

Zweifel die Erzählung Brookes; alle Änderungen und Zutaten erklären sich ungezwungen aus den Gesetzen der dramatischen Kunst und aus der Eigenart des Shakespearischen Genius.

Die Grundzüge der Begebenheit blieben bei allen Erzählern seit da Porto im wesentlichen unverändert bestehen. Von Bandellos Zutaten sei hier nur erwähnt, daß er dem jungen Romeo einen Freund zur Seite stellte, der ihn von seiner ersten unerwiderten Liebe abzubringen sucht. Im übrigen finden sich auch hier bei dem gewandten Erzähler manche unzarten und groben Züge, so z. B. im nächtlichen Liebesgespräch an Julias Fenster, wo das Mädchen mit großer Deutlichkeit auseinander setzt, sie werde sich keinesfalls ohne vorherige Eheschließung hingeben. Dagegen war es eine für Bandello durchaus angemessene Aufgabe, die Figur der Amme sorgfältiger auszumalen und ihren Anteil an der Handlung weitläufig zu schildern. Die Änderungen in der französischen Bearbeitung Boistuaus beziehen sich vor allem auf den tragischen Schluß. Wir finden zuerst bei ihm den armen Apotheker, dem Romeo das tödliche Gift abkauft. Vor allem aber läßt er Julia im Grabe erst dann erwachen, nachdem Romeo schon als Leiche daliegt, während uns Bandello nach da Portos Vorgang ein letztes schmerzliches Wiedersehen der Liebenden schildert. Und während Julia nach Bandellos Darstellung vor Schmerz entseelt an der Seite des Geliebten hinsinkt, tötet sie sich hier mit Romeos Dolch. Painter, Brooke und Shakespeare übernahmen den tragischen Schluß in dieser neuen Gestalt, während Garrick und Weiße den Dichter

dem sich ein Bruchstück handschriftlich erhalten hat, auf Brookes Erzählung beruht. Doch ist ihm der Nachweis gänzlich mißglückt, daß eine holländische Romeotragödie von Sluys (c. 1630) auf dem von Brooke erwähnten älteren Drama beruhe. Zu der Annahme einer Beeinflussung Shakespeares durch die Tragödie des Italieners Grotto, die denselben Stoff behandelt (s. o. Bd. II S. 406) ist durchaus kein Grund vorhanden; dies geht schon daraus hervor, daß diejenigen, die eine solche Beeinflussung annehmen, als ihr stärkstes Argument den Umstand anführen, daß in der italienischen Tragödie Latino (= Romeo) beim Abschied sagt, die Nachtigall fange schon an zu singen und im Osten zeige sich das Morgengrauen, also eine sehr flüchtige Ähnlichkeit, die gar nichts beweist.

durch Wiederaufnahme der älteren Tradition zu verbessern glaubten.¹

In diesem Drama lernen wir Shakespeares Art zu arbeiten von einer neuen Seite kennen. Er zieht nicht, wie bei den historischen Stücken, das dramatisch Wirksame aus einer großen Stoffmasse hervor, er bereichert auch nicht in der Art wie bei den bisher erwähnten Lustspielen die überlieferte Begebenheit durch Zutaten eigener und fremder Erfindung, er hat vielmehr nur eine Vorlage, an die er sich ziemlich eng anschließt. Mit Brookes Gedicht verfährt er hier ebenso wie mit Lodges Erzählung in ‚Wie es Euch gefällt‘, mit Greenes Erzählung im ‚Wintermärchen‘ oder mit Plutarchs Biographien im ‚Coriolan‘ und in ‚Antonius und Kleopatra‘. Wir können in allen diesen Fällen Schritt vor Schritt verfolgen, wie er seine Vorlage in die dramatische Form übersetzt und wie bei diesem Verfahren sein Genius sich ebenso glänzend offenbart wie da, wo er den überlieferten Stoff in voller Freiheit umgestaltet.

Wenn man die Erzählung Brookes betrachtet, so ist der erste Eindruck sehr übel. Er sagt in der Vorrede, sein Buch solle eine Warnung sein für diejenigen, die sich von ihren Lüsten hinreißen lassen und die elterliche Autorität verachten, zugleich auch eine Warnung vor den Mönchen, welche die Ohrenbeichte für ihre kupplerischen Absichten mißbrauchen; die leidenschaftstrunkenen Liebenden sollen auf den Leser ebenso abschreckend wirken, wie die betrunkenen Sklaven, die den spartanischen Kindern vorgeführt wurden. Auch die Verse, abwechselnd zwölf- und vierzehnsilbig, in denen das ganze, über dreitausend Zeilen lange Gedicht sich bewegt, wirken zunächst sehr steif und unbeholfen:

There is beyonde the Alps / a towne of ancient fame
Whose bright renoune yet shineth cleare / Verona men it name.
Bylt in a happy time / bylt on a fertile soyle:
Mayuteined by the heavenly fates / and by the townish toyle.

Aber wenn man weiter liest, versteht man es schon eher, daß Shakespeare sich an dieses Werk so eng anschließen konnte. Die kleinliche Moralisation tritt in dem Gedicht zurück, Brooke

1) Vgl. die vortreffliche Kritik dieser vermeintlichen Verbesserung bei A. W. Schlegel, Werke 7, 91.

schildert mit wortreichem Enthusiasmus alle Situationen der Liebeslust und des Liebesleids, und wenn er auch allzuhäufig mit der Phrase operiert: ‚wer vermöchte jetzt zu schildern, wie‘ . . . , so ist seine Schilderung doch reich an glücklichen Einzelzügen, die Shakespeare sich aneignen konnte, z. B. wenn Julia bei der Nachricht von Tybalts Tod erst den Mörder verwünscht und gleich darauf diese Verwünschung widerruft. Auch den Monolog Julias, da sie den Schlaftrunk nimmt und die Schauer des Grabgewölbes im Geiste vor sich sieht, fand Shakespeare schon bei Brooke vorgebildet. Ebenso den heftig aufbrausenden alten Capulet, der dann durch die scheinbare Nachgiebigkeit Julias wieder beschwichtigt wird und wie bei Shakespeare die Weisheit des Mönches rühmt, der diese Umwandlung vollbracht habe. Der Mönch kommt übrigens bei Brooke nicht so übel davon, wie man nach der Vorrede vermuten sollte; er war nicht, wie seine meisten Ordensbrüder ‚a gross unlearned fool‘, sondern ein kluger und gelehrter Mann; freilich wird bemerkt, daß die geheime Kammer, die er dem verbannten Romeo anweist, ihm in früheren Jahren dazu gedient habe, um seine schönen Freundinnen zu empfangen. Und auch in dieser Rolle finden sich bei Shakespeare wörtliche Anklänge, besonders in den Worten des Zuspruchs, mit denen der Mönch die wilde Verzweiflung Romeos besänftigt, allerdings ergeht er sich nicht mit so breiter Redseligkeit: den fünfzig Blankversen Shakespeares entsprechen etwa dreimal soviel Langzeilen Brookes.¹ Doch folgt Shakespeare dem Erzähler niemals, wenn dieser in ein leeres, konventionelles Pathos verfällt, so z. B. wenn Julia vor ihrem Tode verkündigt, die Geschichte ihrer treuen Liebe werde von Geschlecht zu Geschlecht bis in die fernsten Zeiten fortleben. Auch verschmäht Shakespeare manche vulgäre Züge, vor

1) Vgl. besonders den Anfang: Shakespeare III 3, 109: Art thou a man? they form cryes out thou art, Thy tears are womanish. = Brooke 1553f. Art thou, quoth he, a man? Thy shape saith, so thou art; Thy crying and thy weping eyes denote a woman's heart. Wenn Shakespeare Z. 119 den Lorenzo sagen läßt: ‚Why vail'st thou on thy birth?‘ so hat er, wie bereits Malone bemerkte, ganz vergessen, daß die Worte Romeos, auf die sich Lorenzo hier bezieht, sich zwar bei Brooke finden, aber nicht in das Drama übergegangen waren.

allem in der Rolle der Amme, deren Charakter bei Brooke im wesentlichen ebenso geschildert ist, wie bei Bandello. Während sie bei Shakespeare in ganz ähnlicher Weise wie bei seinem Vorgänger ihre Beredsamkeit entfaltet, um Julia für die Vermählung mit dem Grafen zu gewinnen, läßt sie sich doch nicht dazu herbei, ihr anzuraten, sie könne ja Romeo als heimlichen Liebhaber beibehalten.

Vor allem aber zeigt sich in der Art, wie er die Masse des Stoffes für seine Zwecke verteilt und anordnet, daß er schon zu voller Meisterschaft in der Technik des Dramas herangereift war. Bei keiner von seinen Tragödien nehmen wir an der dramatischen Handlung als solcher einen so starken Anteil, wie gerade hier; in späterer Zeit, als Shakespeare nach jahrelanger Unterbrechung wieder zur Tragödie zurückkehrte, diente ihm die Handlung mehr als ein Mittel zum Zweck der Charakterentwicklung. Wenn er uns gleich zu Anfang mitten in das Parteigezänk versetzt, so läßt er uns keinen Zweifel darüber, daß die Liebe gegenüber dem blinden Haß im Recht ist, dann werden wir auf Romeos hoffnungslose Leidenschaft für Rosalinde durch das Gespräch seiner Eltern mit Benvolio vorbereitet, dann in der anmutigen Szene zwischen den Frauen des Hauses Capulet enthüllt sich die Seele des Mädchens, die wir später von so tiefer und gewaltiger Leidenschaft bewegt sehen, als eine noch unbeschriebene Tafel. Mit weiser Überlegung macht er uns schon im ersten Akt mit manchen Personen bekannt, die in der Erzählung weit später auftreten, so mit dem Grafen Paris, den er dann auch noch in die tragische Schlußkatastrophe verflucht, und mit Tybalt, der schon bei dem großen Ballfest sich als Raufbold offenbart. Nur den Mönch verspart er sich auf den zweiten Akt; nach der nächtlichen Szene am Balkon wird er uns in der Morgenfrühe in der beschaulichen Stille des Klostergartens vorgeführt; er entfaltet im Selbstgespräch die Menschenkunde und die Pflanzenkunde, mit denen er sich später den Liebenden hilfreich erweist. Dann entwickelt sich unaufhaltsam das tragische Schicksal; wenn in der Erzählung die Zusammenkünfte der heimlich Vermählten sich durch einen oder zwei Monate hinziehen und dann erst durch den Zweikampf Romeos mit Tybalt ein jähes Ende erreichen, wenn dagegen im Drama der Zwei-

kampf und die Verbannung sich noch ereignen vor der einzigen Nacht, die den Liebenden gegönnt ist, so zeigt sich, wie durch die theatralische Anordnung und Zusammendrängung auch der poetische Gehalt der Dichtung viel tiefer und ergreifender geworden ist. Den Schluß bildet bei Brooke eine große Gerichtsverhandlung, in welcher der Tatbestand festgestellt wird; Shakespeare hat diese Verhandlungen kurz zusammengedrängt und in das Grabgewölbe verlegt, die feindlichen Familienhäupter reichen sich die Hand zur Versöhnung an dem Orte, wo die Opfer ihres Hasses tot ausgestreckt liegen, der ergreifendste Abschluß und die schönste Erfüllung der Goethischen Forderung, die tragische Katharsis in die tragische Handlung zu verflechten. Daß in einer solchen Auflösungsszene die früheren Ereignisse mit lästiger Ausführlichkeit rekapituliert werden, ist ein Mißstand, der uns bei den Renaissancedramatikern wiederholt begegnete, den aber die geschickten englischen Playwrights meist glücklich vermieden, in unserem Falle war er nicht ganz zu umgehen. Freilich, wenn die versöhnten Väter zum Schluß erklären, sie wollten auf Romeos und Julias Grab Statuen aus purem Golde errichten lassen, so ist dies wieder eine jener für unseren Geschmack störenden Schlußzutaten, wie sie uns schon wiederholt begegnet sind.

Zur Einführung des komischen Elements, das ja herkömmlicherweise in der Tragödie nicht fehlen durfte, bot die überlieferte Erzählung nur wenig Anlaß. Doch hat Shakespeare diesem Element hier einen so breiten Raum gewährt, wie in keiner anderen Tragödie; die überströmende Lebensfreude, die diesen Jahren des Dichters eigen ist, ließ sich auch in der Tragödie nicht zurückdrängen, und auch eine Zuhörerschaft, die nicht eine solche kindlich-naive Fähigkeit des Übergangs vom Weinen zum Lachen besitzt, wie in der guten alten Zeit, wird doch durch die Gewalt des dichterischen Genius dahin geführt, wohin er will. Die einzige Figur mit komischem Anflug, die Shakespeare bereits vorfand, war die Amme, er läßt sie sich mit ihrem vulgären Geschwätz in voller Behaglichkeit entfalten und vielleicht nirgends anderwärts wird durch den komischen Gegensatz die tragische Wirkung so erhöht, wie in der Szene, da Julia sich von der Amme lossagt und nun allein den feindlichen

Mächten gegenübersteht. Wo neben den Hauptpersonen auch ihre Diener auftreten, kann Shakespeare selten der Versuchung widerstehen, einen komischen Zug anzubringen, so lernen wir den unseligen Parteihaß zunächst aus einer burlesken Streitszene der Bedienten kennen, und auch in diesem Fall ist es unzweifelhaft, daß durch die Komik die Gesamtwirkung erhöht wird. Vor allem aber sorgte Kemp, der berühmte Clown der Truppe, in der Rolle des Dieners Peter für die Heiterkeit der Zuschauer. In der Szene, wo er als Begleiter der Amme auftritt und nur ein paar kurze Worte spricht, hat er die Zuschauer wahrscheinlich durch sein hochgepriesenes Gebärdenspiel schadlos gehalten.¹ Dagegen hat ihn Shakespeare in der Szene mit den Musikanten am Schluß des vierten Akts reichlich mit übermütigen Späßen ausgestattet, wenn auch gerade hier, beim Herannahen der tragischen Katastrophe, es schwer fallen dürfte, einen ästhetischen Grund für die Aufsetzung eines so starken komischen Lichts zu finden.² Und außerdem übertrug er in die Tragödie auch noch eine höhere Komödienfigur, den lebenslustigen, zu gewagten Scherzen stets bereiten Kavalier Mercutio, mit dem Spötter Biron in ‚Love’s Labour’s Lost‘ verwandt, aber weit glänzender und kraftvoller. Shakespeare hat diese Gestalt völlig neu geschaffen, denn bei Brooke wird nur mit ein paar Worten erwähnt, daß bei dem Ballfest in Capulets Hause Julia zwischen Romeo und Mercutio, einem witzigen, redegewandten Hofmann gesessen habe. Durch Mercutios Tod erhält im dritten Akt die tragische Wendung von Romeos Schicksal eine neue, tiefere und ergreifendere Motivierung. Es wurde schon in einem andern Zusammenhang erwähnt, wie nach einer alten Tradition Shakespeare selber es empfand, daß diese glänzende, lebensprühende Erscheinung, wenn sie länger auf der Bühne verweilt hätte, dem tragischen Hauptinteresse leicht hätte gefährlich werden können.³

1) S. o. Bd. IV S. 343. Offenbar ist er auch der ‚Servant‘ der I 3, 100 auftritt und in Q. A. als ‚Clown‘ bezeichnet wird, und wahrscheinlich auch der Diener (I 2), der die Einladungen zu bestellen hat und ähnlich, wie dies dem Harlekin öfters passiert, die Adressen nicht lesen kann. 2) Nach Tiecks Ansicht (Dramaturgische Blätter I 265) wollte Shakespeare die früheren Eindrücke in unserer Seele wieder schwächen und sie für die künftigen, noch mehr erschütternden durch dieses Ausruhen, durch diese Zerstreuung fähig machen. 3) S. o. Bd. IV S. 278.

Aber das Höchste vollbringt Shakespeare nicht in diesen neuen Zutaten, sondern in der Darstellung der Liebesgeschichte, die er in allen Stadien bei Brooke vorgezeichnet fand. Die Erzähler, die dem Dichter vorarbeiteten, hatten selber keine Ahnung davon, welche Möglichkeiten der tiefsten und zartesten psychologischen Motivierung sie ihm dadurch gewährten, daß sie Julia noch unberührt von der Liebe, Romeo aber schon in eine spröde Dame hoffnungslos verliebt darstellten.¹ Daß diese sentimentale Schwärmerei Romeos noch nicht die wahre Liebe sei, entgeht auch nicht dem Scharfblick des Pater Lorenzo², und wenn Shakespeare den Unterschied zwischen den Äußerungen der ersten und der zweiten Liebe Romeos auch im Stil und in der Versbehandlung hervortreten läßt, so ist das einer der Fälle, wo er weit über das Maß, das durch die theatralische Wirkung geboten war, die Schätze seiner künstlerischen Weisheit spendet. Bei der Wendung von Rosalinde zu Julia entfernt sich Shakespeare mit gutem Bedacht von der Erzählung, nach welcher sich Romeo von seinem Freunde bereden ließ, auf die erste Liebe zu verzichten und dann auf dem Ball nach einer neuen Geliebten ausschaute. Bei Shakespeare will er von Rosalinde nicht lassen und besucht widerwillig das Fest, von trüben Ahnungen befallen. Und ebenso verfährt Shakespeare mit allen den weiteren Situationen, die er bei Brooke vorfand: das Liebesgeständnis im Garten, der Abschied, die Szene im Grabgewölbe; der Theaterdichter, der mit solcher Bravour auf den szenischen Effekt ausging, bietet uns hier zugleich die reinste und zarteste Liebespoesie im ganzen Umkreis der Weltliteratur, und läßt auf der Bretterbühne mit seinem Zauberstab die stimmungsvollsten Naturbilder als Hintergrund erscheinen. Daß in den Augenblicken der höchsten leidenschaftlichen Erregung, vor allem in der Szene, wo Julia die Nachricht von Tybalts Tod und Romeos Verban-

1) Der Name der Spröden wird von den Erzählern nicht genannt, bei Shakespeare heißt sie Rosalinde (Rosaline) und erinnert an ihre Namensschwester in *Love's Labour's Lost* auch durch ihre schwarzen Augen (II 1, 14, s. o. Bd. IV S. 682). Mit der dunkeln Schönen in den Sonetten hat diese spröde Dame im übrigen nichts gemeinsam. 2) II 3, 87 sagt er von Rosalinde: O, she knew well, Thy love did read by rote and could not spell. Über den Vers in den Rosalinden-Szenen s. o. Bd. IV S. 365.

nung erhält, die rhetorischen Figuren, Wortspiele, Metaphern, Hyperbeln in einer Weise gehäuft sind, die unserem Geschmack nicht mehr entspricht, wurde von manchen Kritikern überscharf betont; gerade in dieser Tragödie der Leidenschaft vergessen wir bei den überströmenden Ergüssen der Rede das Ben Jonson'sche ‚sufflaminandus est‘ leichter als anderwärts und gewöhnen uns daran, die vereinzelter Schönheitsfehler als zur Gesamtwirkung gehörig zu betrachten. Die lyrische Grundstimmung, die hier in der Tragödie naturgemäß herrscht, äußert sich auch in den Reden des Chorus insofern, als diese Reden in der Form des Sonetts gehalten sind, die offenbar gerade in diesen Jahren dem Dichter geläufig war. Erwähnung verdient vor allem die Prologrede, weil sie uns zeigt, wie weit Shakespeare von den moralisierenden Tendenzen der Erklärer entfernt war, die dem Liebespaare eine tragische Schuld andichten und es z. B. Julia zum Vorwurf machen, daß bei ihr nirgends ein Konflikt zwischen Liebe und Kindespflicht hervortritt; er wollte vielmehr die Überwindung des Hasses durch die Allgewalt der Liebe verherrlichen, und daß diese Gewalt stärker ist als die kindliche Pietät, hat er in seinen späteren Dramen immer wieder an seinen edelsten Frauengestalten: Cordelia, Desdemona, Imogen dargestellt.

Wir dürfen annehmen, daß Shakespeare nach Vollendung dieser Dramen sich wieder der Geschichte seines Vaterlandes zuwandte. Seine Wirksamkeit auf dem historischen Gebiet erstreckt sich über die zweite Hälfte dieses Zeitraumes bis in den folgenden hinein und hat damals eine ganze Reihe von anderen Dichtern zur Nacheiferung angereizt. Wie seine früheren vier Historiendramen von Heinrich VI. und Richard III. in ununterbrochener Reihenfolge einen einheitlichen Abschnitt aus der englischen Geschichte darstellen, so auch die vier Dramen, die nun entstanden und dem Aufstieg des Hauses Lancaster bis zu dem glorreichen Triumph Heinrichs V. gewidmet sind. Doch außerdem entstand jedenfalls noch vor 1598 und aller Wahrscheinlichkeit nach ehe Shakespeare die Arbeit an der Lancaster-Tetralogie begann, ein vereinzelt dastehendes historisches Drama, der König Johann, eine Neubearbeitung des Dramas ‚The Troublesome Reign of John, King of England‘, das 1591 er-

schiene war. Der ‚König Johann‘ gehört also zu den Dramen Shakespeares, bei denen sein Verhältnis zu einer dramatischen Quelle mit voller Klarheit vor unsern Augen liegt. Doch nimmt er unter allen derartigen Dramen eine völlig vereinzelt Stellung ein. Während Shakespeare sonst überall tiefgreifende Änderungen vornahm, schließt er sich hier fast Szene für Szene genau an sein Vorbild an; er beschränkt sich im wesentlichen darauf, es in seine Sprache und seinen Stil zu übersetzen. Schon früher sahen wir, mit welcher souveränen Willkür der anonyme Verfasser des alten ‚King John‘ die historischen Begebenheiten im Interesse der dramatischen Handlung umgestaltet hatte. Shakespeare ist ihm darin überall gefolgt; es findet sich keine Spur davon, daß er daneben auch auf seinen Holinshed zurückgegriffen hätte.¹ Das anonyme Drama wird auf dem Titel des ersten Druckes (1591) als ein Repertoirestück der Schauspieler der Königin bezeichnet. Es ist vielleicht nach Auflösung dieser Truppe 1594 an die Shakespearische Truppe übergegangen; jedenfalls scheint es, daß Shakespeare das ältere Drama schon zu der Zeit genau kannte, als er seinen Richard III. dichtete.²

Auf den ersten Blick könnte es auffallend erscheinen, daß Shakespeare eine solche Arbeit unternahm. Das ältere Drama war eines der wirkungsvollsten Stücke der marlowischen Zeit und jedenfalls so wie es war, für das Theaterpublikum reichlich gut genug. Shakespeare ging offenbar nicht darauf aus, den Theatererfolg durch neue Effekte zu erhöhen, er hat vielmehr gerade das Groteske und stark Aufgetragene, das auf die große Masse der Theaterbesucher Eindruck machen mußte, entfernt oder abgeschwächt und hat seine Aufgabe darin erblickt, das alte Drama zu durchgeistigen, zu veredeln und psychologisch zu vertiefen. Sein Verfahren in diesem Falle steht in Widerspruch mit der gewöhnlichen Annahme, daß er bloß für

1) Über eine aus Graftons Chronik stammende Einzelheit vgl. Anders S. 142. 2) Dyce ist bereits darauf aufmerksam geworden, daß die ersten Worte Annas I 2 ‚Set down, set down this honourable load‘ an die Worte des Königs Johann im älteren Drama erinnern, der die Szene, in welcher er krank hereingetragen wird, mit den Worten eröffnet: ‚Set down, set down this load not worth your pain!‘ Es wäre wohl nicht undenkbar, daß schon der ältere King John eine der Königsrollen war, die Shakespeare nach Davies Zeugnis spielte.

den gewöhnlichen Tagesbedarf geschrieben habe, und daß alles das, wodurch seine Dramen mehr sind, als bloße zugkräftige Bühnenstücke, ihm aus der Fülle seines Genius unwillkürlich zugeflossen sei. Jedenfalls schuf er aber auch dieses Werk ohne alle literarische Präntentionen. Wir können also nicht mehr wissen, unter was für Umständen er sich zu einer solchen Arbeit entschloß, doch müssen wir seinem Genius dankbar sein, der sich hier wieder völlig neu und eigenartig offenbart.

Ohne Zweifel wurde jedoch Shakespeare zunächst dadurch zu seiner Neubearbeitung veranlaßt, daß er in drei Hauptpersonen: Constanze, Arthur und Bastard die Möglichkeit zu einer viel tieferen und reicheren Charakterentwicklung erkannte, als sie das alte Stück ihm darbot. Die Figur des Bastards, die der frühere Dichter mit soviel Geschick und Glück aus ein paar zerstreuten Andeutungen der Geschichtschreiber konstruiert hatte, mußte ihn herausfordern zu einer Übertragung in den Stil, der bereits an den Figuren des Biron und Mercutio erprobt war; man möchte vermuten, daß durch die Rücksicht auf irgendeinen Schauspieler seiner Truppe, der sich im Fache der ‚humorous men‘ auszeichnete, dem Dichter diese Aufgabe nahegelegt war, die freilich seiner damaligen Stimmung durchaus entsprach. Gleich in der ersten Szene zeigt sich bei Shakespeare weit glänzender und siegreicher die frische Keckheit, mit der er sich als Bastard bekennt und den Fehltritt seiner Mutter gutheißt. Denselben überlegenen Humor entfaltet der Bastard auch gegenüber dem Herzog von Österreich, während der ältere Dichter hier mehr die Entrüstung und grimmige Rachsucht hervortreten ließ. Der übermütige Spott, mit dem er alsdann die feingedrechselten Liebeserklärungen des Dauphins begleitet, erinnert durchaus an die Manier Biron's. Dagegen erscheint der Bastard späterhin ganz wie beim älteren Dichter als beredter und warmherziger Verkündiger des englischen Patriotismus. Die humoristischen Monologe, die an zwei Stellen dem Bastard in den Mund gelegt sind, passen nicht ganz zu seinem Charakter und sind für unsern Geschmack etwas zu weit ausgesponnen; doch erhielt damit ohne Zweifel der Darsteller eine treffliche Gelegenheit, seine Kunst zu zeigen. Prinz Arthur, der nach der Erzählung des Chronisten nachdrücklich auf sei-

nem guten Rechte bestand, tritt auch in dem alten Stück sicherer und selbstbewußter auf als bei Shakespeare, der ihn so zart und kindlich rührend darstellt. Vor allem in dem Gespräch zwischen Arthur und Hubert, die in dem alten Stück über den Vorzug der göttlichen vor den menschlichen Gesetzen disputieren, müssen wir bewundern, wie Shakespeare ein stilistisches Exerzitium der Senecaschen Manier in die Sphäre der ergreifendsten und reinsten Poesie erhob. Die Darstellung des tragischen Loses eines früh vom Tode dahingerafften Königskindes war für den Dichter des Richard III. keine neue Aufgabe, doch hat er diese Aufgabe hier wieder auf eine völlig neue Art gelöst; der sinnige Arthur ist ein Knabe von ganz anderer Art als der idealistisch hochfliegende Eduard oder das altkluge Bürschlein York. Der Charakter von Arthurs Mutter erscheint bei Shakespeare nicht verändert, wohl aber mit der ganzen ergreifenden Gewalt seines Genius so durchdrungen, wie keine andere von den Frauengestalten, die in der glänzenden Reihe der Historiendramen auftreten und deren Lebensglück im Kampfgewühl der Helden und Ritter zermalmt wird. Die Mutterliebe war bis dahin bei Shakespeare nur als ein mildernder Zug in der Darstellung der verbrecherischen Weiber Tamora und Margarete erschienen, hier gibt er uns die hinreißende Darstellung eines Weibes, das ganz von dieser einen Empfindung erfüllt ist, und dessen Schmerz wir nach Shakespeares Schilderung des liebenswürdigen Knaben nur um so mehr mitfühlen. Doch ist Shakespeare seinem Vorgänger darin gefolgt, daß er sie zuletzt in ihrem wilden Schmerz über Arthurs Gefangenschaft zeigt; sie verschwindet im dritten Akt, und wir hören nicht mehr, wie die Kunde von dem schwersten Schicksalsschlag zu ihr gelangt.

Shakespeare hat das zweiteilige Drama seines Vorgängers in ein Ganzes zusammengezogen, das jedoch umfangreicher ist als die früheren beiden Teile zusammengenommen, c. 2570 Verse gegen c. 2340. Dabei behandelt er manche Szenen sehr kurz und summarisch, so vor allem den Vertrag der aufständischen Barone mit den Franzosen und die verräterischen Absichten des Dauphins, die in dem älteren Drama mit lästiger Ausführlichkeit dargestellt sind. Manche Szenen sind ganz ausgefallen. Der Bastard wird zwar aufgefordert, den Beitrag der Klöster zu

den Kriegskosten einzutreiben, doch fehlt die groteske Szene, in der er diesen Befehl ausführt, und ebenso fehlt die Szene, in der die Mönche die Vergiftung des Königs beschließen,¹ sowie das Stragericht, das der Bastard an ihnen vollzieht, auch fehlt der prophetische Hinweis des Königs auf die spätere Befreiung Englands vom römischen Joch. Die Vertreter der Ansicht, daß Shakespeare katholisch war, haben stets auf diese Auslassungen als auf eins ihrer Hauptargumente hingewiesen. Doch kann es nicht zweifelhaft sein, daß Shakespeare durchaus die anglikanische und antipäpstliche Tendenz billigte, die bereits durch Bale in die Geschichte des Königs Johann anachronistisch hineingetragen war. Vor allem aus der Szene zwischen Johann und dem Legaten Pandulph geht deutlich hervor, daß Shakespeare auch in geistlichen Dingen den König als den höchsten Oberherrn betrachtete. Andererseits hat er, wie vor allem das Gespräch zwischen Pandulph und dem Dauphin zeigt, sich ganz anders als sein Vorgänger in die Psychologie des fein berechnenden päpstlichen Diplomaten hineingefühlt. Wenn er die grotesken Mönchsszenen wegließ, so mag dabei freilich seine auch sonst bewiesene Sympathie für das Poetische in dieser katholischen Institution mitgewirkt haben, doch auch abgesehen davon hat er offenbar eine Wirkung durch solche vulgäre und stark aufgetragene Szenen verschmäh't, ebenso wie er auch bei dem Prozeß wegen der ehelichen Geburt Faulconbridges die Mutter nicht auftreten läßt.

Dagegen sind keine neuen Situationen eingefügt. Den großen Umfang erreicht Shakespeares Drama durch die volle und reiche Entfaltung aller der poetischen Elemente, die in dem Stoff enthalten waren. Unzählig sind die kleinen Einzelzüge, mit denen er seine Vorlage durchdringt und in eine höhere Sphäre erhebt. Manchmal ist an die Stelle einer langatmigen Rede ein lebendiger Dialog getreten, z. B. wenn der sterbende Melun den Baronen die verräterischen Absichten des Dauphins enthüllt, und

1) Erwähnt sei übrigens, daß in den entsprechenden Szenen bei Shakespeare eine medizinische Autorität die treffende Schilderung subakuter Arsenvergiftung rühmt; vgl. Erich Harnack, Das Gift in der dramatischen Dichtung (Leipzig 1908).

wo im älteren Drama der König dem Hubert mit dünnen Worten auseinandersetzt, daß der gefangene Arthur nicht am Leben bleiben dürfe, finden wir bei Shakespeare jenes unheimliche, in abgerissenen Andeutungen sich bewegendes Zwiesgespräch, in welchem sich zeigt, daß Hubert die finsternen Pläne seines Herrn ahnt und auszuführen bereit ist. Auch ist bei Shakespeare in dem großen Intrigenspiel des zweiten und dritten Akts der Anteil der Frauen weit wirkungsvoller herausgearbeitet, wenn auch die Situation, wie Constanze und Blanca vor dem Dauphin niederknien und jede ihn auf ihre Seite ziehen will, etwas auf die Spitze getrieben erscheint.

Die Belebung und Durchgeistigung des sprachlichen Ausdrucks erstreckt sich gleichmäßig über das ganze Drama. Shakespeares König Johann ist eines der wenigen Dramen, die ganz in Jamben, ohne jede Beimischung von Prosa gedichtet sind.¹ Während der ältere Dichter mit den stilistischen Kunstmitteln der ‚university wits‘ übrigens durchaus nicht ungeschickt operiert, entfaltet sich hier der Stil dieser schönen Jahre Shakespeares in seiner vollen Pracht; der Mut und Trotz des Kampfes tönt uns noch glänzender und prächtiger entgegen als in den früheren Historiendramen, doch gab ihm der Stoff auch Anlaß, sich in weichen und schwermütigen Tönen zu ergeben, wie sie um dieselbe Zeit in ‚Richard II.‘ noch breiter entfaltet sind. Daneben sind freilich auch die sattsam bekannten Übertreibungen und Wunderlichkeiten seines damaligen Stils vertreten.²

Das erste Drama der Lancaster-Tetralogie, Richard II. wurde am 29. August 1597 eingetragen und mit derselben Jahreszahl auf dem Titel gedruckt. Zwar fehlt uns jedwedes Zeugnis, wenn wir innerhalb der Dramen, die etwa zwischen 1593 und 1598 entstanden sind, eine chronologische Einreihung versuchen wollen. Dennoch ist es kaum zweifelhaft, daß Richard II. unmittelbar vor dem ersten Teil des Heinrich IV. entstand, der am 5. Februar 1598 eingetragen wurde und sich inhaltlich unmittelbar anschließt. Dieser erste Teil wiederum steht im engsten Zusammenhang mit dem zweiten, sowie mit dem bei Meres 1598 noch

1) S. o. Bd. IV S. 361. 2) Vgl. z. B. II 1, 171 den Vergleich der Tränen mit kristallinen Betkugeln; ein anderes Beispiel s. o. Bd. IV S. 386.

nicht erwähnten, aber zweifellos im Frühjahr 1599 aufgeführten Heinrich V. Jedenfalls können wir annehmen, daß die Dramenreihe, die den geschichtlichen Verlauf bis zu den ruhmvollen Taten Heinrichs V. fortsetzt, schon bei der Konzeption des Richard II. dem Dichter vor Augen stand. Dafür spricht auch, daß der Held der späteren Dramen in ‚Richard II.‘ zwar nicht auftritt, aber in Akt V Sz. 3 in einer Weise erwähnt wird, die völlig unangebracht und zwecklos erscheinen muß, wenn wir dies Drama für sich allein betrachten: Der neugekrönte Heinrich IV. beklagt die tollen Streiche seines Sohnes, aber er sieht im Wesen des übermütigen Jünglings doch die Strahlen einer besseren Hoffnung durchschimmern. Auch der prophetische Hinweis Richards auf die spätere Entzweiung zwischen dem Usurpator und seinem Helfershelfer (V 1, 55) läßt darauf schließen, daß dem Dichter schon das folgende Drama vor der Seele schwebte. Und wenn dann im Epilog zum letzten Drama dieser Tetralogie darauf hingewiesen wird, daß auf die kurze Siegeslaufbahn Heinrichs V. die unglückliche Regierung Heinrichs VI. folgte, die schon oft auf der Bühne dargestellt worden sei, so können wir weiter vermuten, daß der Dichter zugleich mit dem Entwurf seines Richard II. den Plan faßte, den ganzen Verlauf der vaterländischen Geschichte vom Sturz des Hauses Plantagenet bis zum Regierungsantritt des Hauses Tudor zu einer ununterbrochenen dramatischen Reihe zu ergänzen.

Wenn in Richard II. ein völlig anderer Grundton herrscht als in Heinrich IV., so brauchen wir deshalb noch nicht zwischen beiden Dramen eine längere Zeitstrecke anzunehmen. Denn im Grundton unterscheidet sich Richard II. auch von allen andern Dramen, die Shakespeare damals in rascher Folge erscheinen ließ; die überströmende Kraftfülle und die Lebensfreude, die sich auch in der einzigen Tragödie dieses Zeitraums nicht verbirgt, ist in Richard II. gänzlich zurückgetreten. Am meisten Verwandtschaft zeigt sich noch mit der Stimmung im König Johann, wo ähnliche schmerzliche und wehmütige Töne anklingen, auch darin stimmen beide Dramen überein, daß in ihnen allein unter allen shakespearischen Dramen die Prosarede vollständig verbannt ist. Während jedoch im König Johann auch der charakteristische Ton dieser schwungvollen Zeit in der Rolle des

Bastards zu voller Entfaltung kommt, ist Richard II. das einzige unter allen Dramen Shakespeares, wo das komische Element gänzlich fehlt, dem er doch auch in den Tragödien seiner düsteren Periode einen bescheidenen Platz nicht versagte. Im übrigen wurde schon öfters hervorgehoben, daß keins unter den Dramen der früheren Epoche mit jenen großen Tragödien so nahe verwandt ist, daß auch hier die Tragik nicht sowohl in den Ereignissen an sich, als in ihrer Einwirkung auf den Hauptcharakter beruht und daß Richard, der mit einer solchen Fülle von liebenswürdigen Zügen ausgestattet, aber in Verhältnisse hineingestellt ist, in denen er zugrunde gehen muß, uns die allgemeine Tragik des Menschenschicksals versinnlicht. Wir sahen schon, daß die Entstehung eines solchen Dramas mitten unter andern Dichtungen, die im fröhlichsten Glanz erstrahlen, uns vorsichtig machen muß gegenüber der Annahme, daß die pessimistische Grundrichtung jener späteren Tragödien auf einer Umwandlung der Weltanschauung des Dichters beruht, die sich im Zusammenhang mit bestimmten Ereignissen seines Lebens ausgebildet habe.

Wie im Kaufmann von Venedig, so hat Shakespeare auch hier einen Stoff gewählt, bei dessen Behandlung er mit Marlowe wetteifern konnte, nur daß bei seinem Richard II. und Marlowes Eduard II. die Verwandtschaft des Stoffes noch viel näher ist. Einer wie der andere ist erst hochmütig und tyrannisch, dann durch das Unglück geadelt. Doch hat Marlowe bei der Schilderung beider Zustände die Farben viel stärker aufgetragen, er zeigt uns in grelleren Bildern die Günstlingswirtschaft wie auch die grauenhafte Mißhandlung und Ermordung des gestürzten Herrschers; die Ereignisse hängen bei ihm fester und deutlicher zusammen. In dieser Hinsicht verdient das frühere Drama den Vorzug, bei Shakespeare nimmt im ersten und vierten Akt die Untersuchung wegen des Todes des Herzogs von Gloucester einen übermäßigen Raum ein und man kann trotzdem aus diesen Verhandlungen und ihrer Bedeutung für das Schicksal Richards nicht recht klug werden. Wahrscheinlich bezieht Shakespeare sich hier auf ein anonymes Drama, das sich noch in der Handschrift erhalten hat und in welchem der Herzog von Gloucester die Hauptperson ist; Shakespeare mochte wohl bei seinen Zuhörern dies

Drama als bekannt voraussetzen.¹ Auch ist die tragische Schlußwendung nicht in solch entsetzenerregender Weise geschildert wie bei Marlowe; Shakespeare hat vielmehr hier ein einzigartiges Beispiel aufgestellt, wie die tragische Wirkung durch feine und sinnreiche Züge erreicht werden kann, und er verstärkt diese Wirkung noch durch die verhältnismäßige Diskretion, die er sich bei der Schilderung des vorhergehenden schlechten Regiments auferlegt. Charakteristisch ist die Art, wie er uns mit der Volksstimmung bekannt macht. Im ersten Teil ist von dem berechtigten Unmut des Volks über die Mißregierung kaum die Rede; dagegen wird später das widerwärtige und rohe Benehmen des Pöbels gegenüber dem unglücklichen Entthronten ausführlich geschildert. Zwar berichtet Holinshed, daß bei diesem Anlaß der Mayor von London im Verein mit den Aldermen und mit ehrbaren Bürgersleuten die Frevler zurückdrängten, die sich an dem König vergreifen wollten, aber auch in diesem Fall hat Shakespeare, seiner sonstigen Gewohnheit entsprechend, die Gelegenheit zu einer günstigen Schilderung des Londoner Bürgertums unbenützt gelassen.

Im übrigen hält Shakespeare, was den Verlauf der Ereignisse betrifft, sich hier weit genauer an den Bericht Holinsheds als in anderen Historiendramen. Die vorgeführten Begebenheiten umfassen noch keine zwei Jahre (Ende April 1398 bis Anfang März 1400), und der Dichter brauchte sie nicht erst durch Umstellung und Zusammendrängung bühnengerecht zu machen. Dennoch hat er zwei Szenen frei hinzugedichtet und dadurch den geschichtlichen Stoff in so großartiger Weise bereichert, wie in keinem anderen Historiendrama; beide Szenen bringen uns das innerste Wesen des geschichtlichen Hergangs zu anschaulichem Bewußtsein und bestätigen den Ausspruch des Aristoteles, daß die Poesie philosophischer ist als die Geschichte. Beide Teile der Handlung werden durch diese Szenen verklärt; die Szene am Sterbebett des alten Gaunt zeigt uns den König in seinem leichtfertigen Übermut, die Parlamentsszene zeigt uns die ganze Tragik seines Falles. Der alte Gaunt

1) S. u. S. 60. Wenn bei Shakespeare II 1, 21 ff. von Richards Neigung zu Modenarrheiten die Rede ist, so mag daran erinnert werden, daß im anonymen Drama diese Modenarrheiten ausführlich geschildert sind.

erscheint gegenüber seinem historischen Vorbild sehr stark idealisiert, als edler, würdiger Vertreter der ruhmvollen Traditionen des früheren Regiments, und indem er die Erniedrigung des Vaterlandes beklagt, stimmt er ihm zugleich das herrlichste Loblied an und bringt dadurch in diesem Historien-drama, das mehr als die anderen durch seine tiefe, allgemein menschliche Wahrheit wirkt, doch auch das vaterländische Element zu ergreifendem Ausdruck. Von einer feierlichen Enthronung im Oberhaus wird bei Holinshed nichts berichtet, aber in Froissarts Chronik, die seit 1524 in Berners englischer Übersetzung bequem zugänglich war, konnte Shakespeare lesen, daß die Abtretung der Krone in einer großen Versammlung von Lords, Prälaten und Notabeln stattfand.¹ Hier vor allem läßt der Dichter uns den Unterliegenden zugleich auch als den Edleren und Liebenswürdigeren erscheinen, er läßt in der Natur des Träumers, der mit seinem Schmerze spielt, doch auch den edlen Stolz hervortreten und sein Spiel mit dem Spiegel, in dem er sein gramerfülltes Antlitz betrachtet, gehört zu den höchsten Meisterzügen anschaulicher Symbolik, die uns in Shakespeares Dramen begegnen. Dieser Auftritt Richards vor dem Parlament erschien erst 1608 im Druck, zu Elisabeths Zeiten mußte er in den Drucken und ohne Zweifel auch im Theater weggelassen werden, die ängstliche Zensur nahm offenbar Anstoß daran, daß hier die Enthronung eines Herrschers in einer offiziellen Form sich vollzog, und vielleicht ist es nicht zu kühn, wenn wir vermuten, daß Shakespeare an seine Erfahrungen mit dieser großartigen Szene dachte, wenn er im 66. Sonett bei seiner Aufzählung der unerträglichen Leiden dieser Welt auch ‚art being tongue-tied by authority‘ erwähnt.²

1) Daß Shakespeare die Chronik Froissarts benutzte, hat man auch schon aus einem andern Grund vermutet. Wenn der Reitknecht dem gefangenen König berichtet, wie sein Lieblingspferd so stolz und fröhlich den neuen Herrscher trug, so erinnert das an Froissarts Erzählung vom Lieblingshund des Königs, der bei der Zusammenkunft in Flint Castle auf Heinrich Lancaster zulief und ihn umschmeichelte; vgl. Boswell Stone S. 125.

2) Daß die Szene nicht etwa erst später eingefügt wurde, ist selbstverständlich nach der schon in den älteren Ausgaben vorhandenen Zeile IV 1, 301: A woeful pageant here we did behold. Wie bedenklich die Vorführung solcher Szenen sein mußte, ergibt sich auch aus Draytons Ängstlich-

Jedoch auch sonst offenbart sich die freie dichterische Erfindung, vor allem in den Szenen, wo die vorwärts schreitende Handlung von verweilender Stimmung abgelöst wird und es ist ja gerade im eigentümlichen Wesen dieses Dramas begründet, daß hier die Stimmungsszenen einen so breiten Raum einnehmen, wie nirgends anderwärts. Neben Richard selber ist es namentlich die rührende Gestalt der Königin, die sich in solchen Szenen entfaltet. Sie war zur Zeit von Richards Absetzung erst zwölf Jahre alt und spielt in Holinsheds Erzählung keine Rolle. Shakespeare zeigt sie uns nach Richards Aufbruch zum

keit aus Anlaß der epischen Erzählung der Absetzung Eduards II.; vgl. Sheavyn über die Zensur in England in der Library 1907, 155ff. 1599 wurde die Geschichte der Absetzung Richards, wie sie Hayward in seinem 'First Part of the Life and Reign of Henry IV.' vortrug, als ein Werk mit revolutionärer Tendenz betrachtet und der Verfasser ins Gefängnis geworfen, zumal da er in seiner Widmung an Essex diesen als die künftige Hoffnung Englands bezeichnet hatte. Vgl. Calendar 1600 S. 404ff., 449ff. Zur Begründung des Vorwurfs, daß Essex die revolutionäre Tendenz des Geschichtswerks gebilligt habe, wird dort (s. 455) gesagt: 'the Earl himself being so often present at the playing thereof, and with great applause giving countenance to it.' Dies wird sich wohl auf das Drama Shakespeares beziehen, der ja im Essexschen Kreise Gönner hatte. Ebenso ist 'the play of the deposyng and kylling of Kyng Rychard the second', das die Essexpartei am 5. Februar 1601, zwei Tage vor dem Ausbruch der Rebellion von den Globeschauspielern aufführen ließ, wahrscheinlich mit Shakespeares Drama identisch. Es ist kaum anzunehmen, daß die Globeschauspieler damals neben Shakespeares Drama noch ein anderes, denselben Stoff behandelndes, auf dem Repertoire hatten. In der gerichtlichen Aussage des Schauspielers Phillipp im Hochverratsprozeß (18. Febr. 1601) ist allerdings die Angabe auffallend, daß die Schauspieler anfangs nicht gewollt hätten, 'holdyng that play of King Richard to be so old and so long out of use that they should have small or no Company at it', sie hätten es aber dann doch gegen ein Extragelohn von 40 Schillingen gespielt (vgl. den Abdruck der Aussage bei Munro s. a. und die dort zitierte Literatur). Wenn man bedenkt, daß Shakespeares Drama schon in zwei Auflagen 1597 und 1598 erschienen war, so ist man versucht, den anfangs vorgebrachten Grund zur Weigerung als eine leere Ausrede zu betrachten. Bei alledem ist es für uns heutzutage schwer zu begreifen, daß Shakespeares Drama jemals als eine Aufforderung zur Revolution hätte dienen können. Daß jedenfalls die Königin den Globeschauspielern ihr Verhalten nicht übel nahm, scheint daraus hervorzugehen, daß sie schon wenige Tage später, am 24. Februar 1601, am Tage vor Essex' Hinrichtung bei Hof eine Aufführung (unbekannt welches Stücks) veranstalteten. Über Pierce of Exton s. o. Bd. IV S. 266.

irischen Feldzug von trüben Ahnungen bedrängt, die sich nur zu bald erfüllen, dann erblicken wir sie mit ihren Begleiterinnen im Garten, wo wieder in den Betrachtungen des Gärtners jenes eigentümliche sinnvolle Spiel mit der tragischen Situation sich entfaltet, und endlich der schmerzliche letzte Abschied vom Gemahl. Durch ihre zärtliche Liebe erscheint der königliche Dulder nur noch mehr in einem verklärten Licht. Zwar kennt die Königin sehr wohl seine Schwächen und wirft ihm vor, daß er in Wehmut versinkt, anstatt wie ein Löwe mit der Klaue um sich zu schlagen, doch zeigt sich keine Spur jener Entfremdung zwischen den Gatten, die den Günstlingen zum Vorwurf gemacht wird, welche den König zur Wollust führten (III 1); im Gegenteil, die Königin redet mit Richards Günstlingen wie mit vertrauten Freunden.

Aber vor allem durch den Gegensatz zwischen dem kalten, berechnenden Bolingbroke und seinem unglücklichen Opfer erhebt sich dies Historiendrama zu einer Charaktertragödie von allgemein menschlicher Bedeutung. Richards sorgloser Leichtsinn und sein blindes Selbstvertrauen war schon bei Holinshed ganz gut geschildert. Bei Shakespeare äußert sich diese verhängnisvolle Sicherheit, wenn Richard in glänzender Rhetorik sich über das göttliche Recht des gesalbten Königs verbreitet, dem die Engel des Herrn zur Seite stehen und der durch seine bloße Gegenwart die Rebellen verscheuche, wie die aufgehende Sonne das Diebsgesindel; aber dann, als er sich von aller Hilfe verlassen sieht, hüllt er sich ganz in seine schwermütigen Gedanken ein¹ und spielt mit ihnen; immer wieder findet er eine schmerzliche Befriedigung darin, die Worte aufzugreifen, die zu ihm gesprochen werden und sie hin und her zu wenden, bis sie in seine eigenen traurigen Gedankengänge hineinpassen. Am ungestörtesten aber kann er in der Einsamkeit des Gefängnisses sich in diese sinnvoll wehmütigen Betrachtungen versenken, bis er dann beim Eindringen der Mörderschar sich noch einmal zu heroischem Mannesmut aufrafft. Unter den Nebenpersonen steht der wunderliche alte Polterer York im Vordergrund, der schon mit dem alten Capulet verglichen

1) He shelters himself from what is around him by a cloud of his own thoughts (Herford).

wurde. Er zeigt in seiner Handlungsweise manche Gegensätze, an denen eine eigentliche psychologische Motivierung scheitern muß, doch gehört er zu den Gestalten, die mit so lebensvollem Realismus geschildert sind, daß wir ihn wie ein wirklich lebendes Wesen hinnehmen, wie er ist, und nicht lange nach der Möglichkeit eines solchen Charakters fragen.

Ogleich aber Shakespeare unser tiefstes Mitgefühl für den abgesetzten König erregt, sagt er doch nicht, daß es besser gewesen wäre, ihn im Besitz der Krone zu lassen. Er begnügt sich nach Bradleys treffendem Ausdruck, uns den unentwirrbaren Knäuel von Recht und Unrecht zu zeigen. Er kritisiert nicht die grausame Wirklichkeit, die im Kampf ums Dasein dem Besserausgerüsteten den Sieg verlieh. Während Heinrich Bolingbroke, ebenso wie sein Gegner im gerichtlichen Zweikampf, sich im Anfang ganz in dem glänzend ritterlichen Stil bewegt, der uns schon aus den Rosenkriegen bekannt ist, erscheint er später als ein zurückhaltender, die Worte sorgfältig abwägender Machiavellist, und dem unglücklichen König gegenüber als der weit weniger sympathische und liebenswürdige Charakter.

Von dem zweiteiligen Drama, in welchem dieser Charakter weiterentwickelt ist, wurde der erste Teil nach Eintragung am 25. Februar 1598 noch mit derselben Jahreszahl gedruckt und erlebte bis 1639 acht Auflagen, eine Zahl, die unter Shakespeares Dramen außerdem nur noch von Richard III. erreicht wurde und die offenbar diesmal nicht durch den Titelhelden, sondern durch Falstaff zu erklären ist. Der zweite Teil wurde erst am 23. August 1600 eingetragen und mit derselben Jahreszahl gedruckt, war jedoch offenbar schon geplant, als Shakespeare den ersten Teil dichtete¹ und wurde ohne Zweifel sehr bald nachher abgeschlossen, jedenfalls vor Heinrich V. (Frühjahr 1599) und vor den „Lustigen Weibern von Windsor“, die früher als Heinrich V. verfaßt wurden.

Nach dem tieftraurigen „Richard II.“ entfaltet sich in den beiden Teilen von „Heinrich IV.“ die Lebensfreude und Kraft-

1) Wie sich daraus ergibt, daß IV 4 bloß einen Sinn hat als Vorbereitung auf die Kämpfe, die im zweiten Teil geschildert sind.

fülle Shakespeares so reich und so glänzend wie niemals zuvor; der Dichter, jetzt etwa dreiunddreißig Jahre alt, steht vor uns in vollster männlicher Reife. Seine Meisterschaft, Gestalten aus dem Nichts hervorzurufen, ist selbst gegenüber solchen Werken wie ‚Richard III.‘, ‚Romeo‘ und ‚Kaufmann von Venedig‘ noch höher gestiegen; es offenbart sich uns ein ähnlicher stauenswert rascher Zuwachs an dichterischer Kraft und innerem Reichtum, wie früher zwischen dem ersten und zweiten Teil seines Heinrich VI. Die stilistischen Auswüchse der vorhergehenden Dramen sind jetzt völlig verschwunden, der unübertrefflich klare und kraftvolle Sprachausdruck, von den störenden Eigentümlichkeiten der früheren wie der späteren Periode völlig frei, bezeichnet den Höhepunkt der Entwicklung des Shakespearischen Stils.¹ Dabei bot ihm für seinen ‚Heinrich IV.‘ die Chronik weit weniger von dramatischen Ereignissen als für irgendein anderes Historiendrama: immer wieder Aufstände der mißvergnügten Lords, die es bereuten, diesem König zur Herrschaft verholfen zu haben, und immer wieder siegreiche Bewältigung des Aufruhrs. Holinshed hatte bereits darauf hingewiesen, daß der schuldbewußte König trotz allen diesen Siegen doch des Lebens nicht froh wurde, das er ‚in great perplexity and little pleasure‘ verbrachte, und Shakespeare bringt es uns zum Bewußtsein, daß durch diese Freudlosigkeit bei allen äußeren Erfolgen der Geist des entthronten Königs ebenso schwer gerächt wird, als es durch eine blutige Katastrophe geschehen könnte. Der alte, stets wiederholte tragische Gemeinplatz von dem sorgenvollen Los der Großen dieser Erde hat in der Weltliteratur nicht wieder einen so ergreifenden Ausdruck gefunden, wie in der Gestalt dieses Königs, der vergeblich den erquickenden Schlaf herbeisehnt.

Der erste Teil behandelt die Ereignisse von 1402—3, der zweite schließt unmittelbar daran den Aufstand von 1405 und hierauf den Thronwechsel nach Heinrichs IV. Tode (1413), woran sich wiederum unmittelbar die Siegeslaufbahn Heinrichs V. im letzten Teil der Tetralogie anschließen konnte. Als

1) Vgl. die vortreffliche Charakteristik dieses Stils bei Swinburne, Study S. 66.

Quelle diene wiederum Holinshed, doch hatten sich dem Dichter auch einige Charakterzüge der Haupthelden ins Gedächtnis eingeprägt, die aus dem epischen Gedicht ‚The Civil Wars‘ von dem damals berühmten Poeten Samuel Daniel (1595) herkommen; so erscheint dort bereits Percy als ein junger Mann, während er in Wirklichkeit mindestens ebenso alt wie Heinrich IV. war, auch findet sich dort schon die Erdichtung, daß Prinz Heinrich in der Schlacht bei Shrewsbury seinem Vater, als Douglas ihn angriff, das Leben gerettet habe.¹ Aber nachdem in dieser Schlacht Percy, die glänzendste Gestalt unter den Empörern, gefallen ist, wirkt die Staatsaktion des zweiten Teils im Vergleich zum ersten etwas matt und schwunglos, der Dichter hat sie ohne Zweifel nur deshalb so weitläufig ausgesponnen, um für die Weiterführung der komischen Parallelhandlung Raum zu gewinnen.

Für diese Parallelhandlung bot ihm die Geschichte nur wenige Anhaltspunkte. In seinem Holinshed konnte er lesen, daß Prinz Heinrich sich gern mit seinen jugendlichen Genossen vergnügte, daß er aber dabei niemand etwas Böses tat; doch hätten sich geschäftige Zwischenträger gefunden — Holinshed und ebenso Shakespeares Prinz nennt sie ‚pickthanks‘, die den König immer wieder darauf hinwiesen, daß die ausgelassenen Streiche des Sohns für einen Prinzen unziemlich seien; auch wollten sie dem Vater zu verstehen geben, daß der Sohn schon bei dessen Lebzeiten nach der Krone strebe. Doch habe der Prinz durch eine Unterredung i. J. 1412 den Verdacht des Vaters zerstreut und seine Neigung wiedergewonnen. Außerdem meldet aber Holinshed im Widerspruch mit dieser schonenden Charakteristik, der Prinz habe einmal dem Lord Oberrichter einen Faustschlag versetzt, als dieser einen von den Kumpanen des Prinzen — und zwar mit gutem Recht — ins Gefängnis abführen ließ, darauf sei der Prinz selber verhaftet worden und habe seinen Platz im Staatsrat aufgeben müssen. Eine andere Geschichte von diesem tollen Treiben weiß der Chronist Stow zu erzählen: der Prinz habe manchmal mit seinen Genossen die Steuereinnahmer seines Vaters überfallen und

1) Vgl. Moorman im Shakespeare-Jahrbuch 40, 77 ff.

beraubt, aber dann immer das Geld wiedergegeben und diejenigen besonders belohnt, die sich tapfer zur Wehr gesetzt hätten. Schon in dem alten Stück ‚The Famous Victories of Henry V.‘ waren diese Züge aus den Chroniken verwertet¹, doch steht dort im Mittelpunkt der Streit des Prinzen mit dem Oberrichter, der bei Shakespeare nur gelegentlich erwähnt wird. Auch abgesehen davon konnte Shakespeare von den Zutaten, mit denen der Bericht des Chronisten in dem unbeholfenen Machwerk ausgeziert war, so gut wie nichts gebrauchen.² Doch wurde er ohne Zweifel durch dieses Stück dazu angeregt, das tolle Treiben des jungen Prinzen in breiter Ausmalung vorzuführen. Offenbar empfand er es als eine glückliche Fügung, daß diesmal die Überlieferung ihm zu einer so reichen Entfaltung seines Humors Anlaß bot, denn er mußte fühlen, daß diese Seite seines Genius jetzt zur höchsten Blüte gelangt war. Auch ist es erklärlich, daß er, der doch offenbar selber in diesen Jahren ein genial ungebundenes Leben führte, nun die Aufgabe begierig ergriff, einen großen Mann darzustellen, der durch eine Bohème-Existenz hindurchgegangen war, der mitten in dieser Existenz und doch zugleich auch darüber stand, seine künftige Größe verratend. Dagegen hat er Falstaff, den König in dieser lustigen Welt, völlig neu geschaffen, auch die paar kleinen Züge, die Falstaff mit der traditionellen Figur des prahlerischen Soldaten gemeinsam hat, daß er z. B. von einem winzig kleinen Pagen begleitet ist, daß er in der Schlacht sich tot stellt, erscheinen hier in völlig neuem Licht. Den Namen,

1) S. o. Bd. IV S. 31 ff. Shakespeare scheint übrigens den Bericht Stows selber eingesehen zu haben (vgl. Boswell Stone S. 140); wenigstens gibt bei ihm der Prinz die Weisung, das geraubte Geld ‚with advantage‘ zurückzuzahlen, wovon in den ‚Famous Victories‘ nicht die Rede ist.

2) Nur Gadshill, der Name des Orts an der Landstraße in Kent, wo der Raubanfall stattfand — zugleich auch der Name eines Diebes — ist von dorthier übernommen. Ebenso liegt auch dort schon das Wirtshaus, das den Gesellen als Hauptquartier dient, in dem Stadtteil Eastcheap. Doch ist es niemals der Schauplatz der Handlung; wir hören nur einen Kellner von dem Unfug erzählen, den der Prinz mit seinen Kumpanen dort anrichtete. Stows Chronik berichtet in einem ganz anderen Zusammenhang von einer tumultuarischen Kneipenszene in Eastcheap; vgl. Boswell Stone S. 141. Über den Namen Oldcastle s. u.

den diese Gestalt ursprünglich führte, Sir John Oldcastle, hatte Shakespeare aus dem älteren Stück übernommen, wo der Träger dieses Namens erst an dem Raubanfall gegen die Steuerbeamten teilnimmt und später mit den übrigen Gesellen in Ungnade fällt, doch steht er gegenüber Ned, dem Hauptvertreter des bösen Prinzips, sehr im Hintergrund und hat nur ein paar kurze, nicht besonders geistreiche Sätze zu sprechen.¹ Und wie offenbar alle Darsteller der komischen Rollen in dem älteren Stück dem dürftigen Text durch ihre Zutaten aufhelfen — vom Clown Tarlton wissen wir dies ja mit Bestimmtheit — so wäre es wohl denkbar, daß auch die gewaltige Leibesfülle des Sir John auf die Tradition des älteren Stücks zurückgeht, ein bestimmter Hinweis darauf ist freilich im Text nicht erhalten. Der historische Sir John Oldcastle war mit dem Prinzen Heinrich befreundet, doch nach dessen Thronbesteigung erlitt er als Anhänger Wicliffs den Feuertod. Es war ein dummer oder schlechter Streich des anonymen Dichters, daß er den Namen Oldcastles, der vor allem durch das weit verbreitete Märtyrerbuch des John Foxe ehrwürdig geworden war, einem verlumpten Gesellen beilegte, und es war auch eine bedauerliche Unachtsamkeit Shakespeares, daß er diesen Namen unverändert ließ, der ihm doch hätte bekannt sein sollen. So fehlte es denn auch nicht an Protesten, die den Dichter zur Umwandlung des Namens Oldcastle in Falstaff veranlaßten; mit diesem Namen wird er schon im Febrnar 1598 im Buchhändlerregister bezeichnet.²

1) Vom König sagt er (S. 339): „He is a good old man, God take him to his mercy the sooner.“ Nachdem der neugekrönte König die früheren Genossen zurückgewiesen hat, sagt er: „Gogs wounds, how like you this? Swounds this not so sweet as Music.“

2) The historye of Henry the IIIth with his battaile of Shrewsburye against Henry Hotspurre of the Northe with the conceipted mirthe of Sir John Ffalstoff. Vgl. auch Shakespeares Erklärung im Epilog zu Teil II. Nach Richard James (c. 1625) wurde Shakespeare durch Proteste von Nachkommen Oldcastles und von anderen, die ihm ein ehrenvolles Andenken bewahrten, zur Namensänderung bestimmt. Den Namen Falstaff habe er dann im Anklang an den Namen des Ritters Fastolf gewählt, den er schon früher in seinem Heinrich VI. — gleichfalls zu Unrecht — als Feigling geschildert habe. Charakteristisch ist es auch, daß der Jesuit Parsons (1603) den Wicliffiten Oldcastle als

Um diesen Charakter zu voller Entfaltung zu bringen, erfand Shakespeare eine kleine Lustspielhandlung, die, ähnlich wie seine Erfindungen in den bald darauf verfaßten Komödien ‚Was ihr wollt‘ und ‚Viel Lärm um nichts‘, auf einer Mystifikation beruht. Die Fülle der Komik, die sich über diese Szenenreihe verbreitet, schon mit dem Augenblicke, wo die verschlafenen Fuhrleute am frühen Morgen im Hof der Herberge erscheinen, findet ihren Höhepunkt in der großen Weinstubenszene im zweiten Akt, dieser unsterblichen und unübertrefflichen Darstellung des Humors im Kneipenleben. Und offenbar sollen wir nach Shakespeares Absicht den Verkehr des Prinzen mit dieser Gesellschaft nicht nur als eine jugendliche Ausschweifung entschuldigen; in der Art, wie er auf Falstaffs Humor eingeht, offenbart er sich als geniale Persönlichkeit, die nicht mit gewöhnlichem Maßstab gemessen werden darf. Obwohl er das liederlich-geniale Treiben in vollen Zügen genießt, ist er doch gleich von Anfang an so geschildert, daß wir ihm zutrauen, er könne jeden Augenblick die weggeworfene Würde wieder aufnehmen und sich die großen Aufgaben des Herrscherberufs zum Bewußtsein bringen. In der geschichtlichen Überlieferung war die Sinnesänderung Heinrichs V. beim Antritt der Regierung unmotiviert gelassen. Es wäre kaum nötig gewesen und man kann es sogar als störend empfinden, daß Shakespeare ihm in einem Monolog die Absicht unterlegt, er wolle geflissentlich sich den Anschein geben, als sei er ganz in leichtsinnigem Treiben versunken, um dann später, wenn er seine wahre Natur zeige, eine desto größere und überraschendere Wirkung hervorzurufen. Aber vielleicht wollte Shakespeare damit andeuten, daß der Sohn bei aller Verschiedenheit vom Vater doch ganz in ähnlicher Weise ein berechnender Politicus ist.¹ Der Vater empfiehlt später dem Sohne sein eigenes Verfahren, welches darin bestand, sich rar zu machen und dadurch dem Volk zu imponieren, also gleichfalls nur ein

einen ‚Ruffian Knight‘ bezeichnet, den die Komödianten auf die Bühne gebracht hätten. Vgl. die Stellensammlung bei Munro. Ebenda mehrere merkwürdige Beispiele dafür, wie lange es noch vorkam, daß trotz der Namensänderung der dicke Ritter weiter mit seinem früheren Namen bezeichnet wurde. 1) Vgl. hierzu Brandes S. 278.

schauspielerischer Kunstgriff, mit dem er auch nicht mehr erreichte als der Sohn mit dem seinen.

Und vor allem wäre es auch ohne diesen Monolog vollkommen verständlich, daß der Prinz in dem Augenblick, da ihm durch den Ausbruch des Bürgerkriegs eine große neue Aufgabe gestellt wird, sich von einer neuen Seite zeigt, als ein zu großen Dingen Geborener und Berufener. Seine Umwandlung ist eigentlich schon mit den Heldentaten auf dem Schlachtfeld von Shrewsbury vollzogen; im zweiten Teil behandelt er seinen Genossen Poins mit ausgesprochener Geringschätzung und auch bei den lustigen Streichen in Eastcheap haben wir jetzt die Empfindung, daß der Prinz nicht mehr so *con amore* bei der Sache ist wie früher. Eigentlich wäre es also natürlich, wenn er zugleich mit jener Umwandlung den Verkehr mit seinen früheren Gesellen abbräche. Freuen wir uns aber doch dieser Inkonsequenz, denn ihr verdanken wir es, daß Falstaff und seine Gesellen auch noch im zweiten Teil des Dramas ihren unerschöpflichen Humor entfalten und daß sich ihr Kreis noch durch solche Prachtexemplare, wie Kapitän Pistol und Friedensrichter Shallow, vermehren konnte. In seinem Pistol verleiht er dem althergebrachten *Miles gloriosus* eine völlig neue Gestalt und neue Sprechweise, vor allem mußte seine Liebhaberei für mythologische Anspielungen und Zitate aus altmodisch-bombastischen Tragödien eine ungeheure Heiterkeit erregen, wie schon durch zahlreiche spätere Renommisten, die den nämlichen Stil zur Schau tragen, bewiesen wird. Shallow, dieses unvergleichliche Kabinettstück eines Philisters, ist auch dadurch merkwürdig, daß er uns das einzige bestimmt nachweisbare Beispiel persönlicher Satire in Shakespeares Dramen darbietet. Denn es kann nicht zweifelhaft sein und wird bei der Betrachtung der ‚Lustigen Weiber von Windsor‘ noch deutlicher werden, daß unter dieser Maske Sir Thomas Lucy verspottet werden sollte¹, Lucy, der Besitzer des Schlosses Charlecote, mit welchem Shakespeare als junger Mensch wegen Wilddiebstahls in Konflikt geriet, und der als Friedensrichter wie als Regierungskommissär bei der Rekrutenaushebung öfters in

1) Vgl. vor allem Sidney Lee im Dictionary of Nat. Biogr. s. v. Lucy.

Stratford verweilte. Auch in London muß er als Parlamentsmitglied nicht unbekannt gewesen sein, in dieser Eigenschaft hat er auch verschärfte Bestimmungen für den Schutz des Jagdwilds beantragt. Er war ein sehr eitler und selbstgefälliger Mann, der auf seine Würde und auf seine Zugehörigkeit zum angesehensten und begütertesten Adel der Gegend sehr viel Wert legte. Allem Anschein nach war es eine wohlberechnete Bosheit Shakespeares, daß Shallow bei ihm auf einer entschieden niedrigeren Stufe der Bildung und sozialen Stellung erscheint, als Sir Thomas Lucy für sich in Anspruch nehmen konnte, der sich gewiß nicht solcher Großtaten wie des Zweikampfs mit dem Obsthändler Samson Stockfish gerühmt hätte. Und ebenso ist es ein unverkennbarer Spott auf Sir Thomas, der in seiner Jugend den Martyrologen Foxe zum Lehrer hatte und dementsprechend auf seiten der Puritaner stand, wenn Shallow mitunter salbungsvolle Phrasen einmischt, die mit seiner Prahlerei von den tollen Jugendtaten in einem so possierlichen Gegensatz stehn. Übrigens ist die große komische Glanzszene des zweiten Teils — Falstaff und Shallow mit den Rekruten — eine Satire auf Mißstände bei der Rekrutenaushebung, wie sie in England zu Shakespeares Zeit wirklich vorhanden waren.¹

Offenbar wollte Shakespeare sich die wirkungsvolle Situation nicht entgehen lassen, daß am Schluß die liederlichen Gesellen vom neugekrönten König als Günstlinge anerkannt sein wollen, aber schroff zurückgewiesen werden. Stow hatte in seiner Chronik berichtet, daß Heinrich V. nach seiner Krönung die jungen Herren, welche die Gefährten seiner früheren Streiche waren, zu sich kommen ließ, sie reich beschenkte und sie dann ermahnte, sich entweder zu bessern oder bei Todesstrafe sich nicht mehr in seiner Nähe erblicken zu lassen. Daraus machte dann der Verfasser der ‚Famous Victories‘ die Szene während des Krönungszugs, die im wesentlichen ebenso wie bei Shakespeare verläuft, nur daß Shakespeare hinzufügt, daß Falstaff nach der schroffen Zurückweisung auch noch mit Pistol und Bardolf ins Gefängnis abgeführt wird. Schon Rowe (1709) wies darauf hin, daß manche Leser diese harte Behandlung des

1) Vgl. Meißner in den Englischen Studien 30, 69.

Falstaff bedauerten und diese Empfindung wird auch heute noch vorherrschen, trotzdem daß moralistische Erklärer wie Samuel Johnson das Verfahren des Königs als berechtigt hinstellen wollten. Wir sind eben mit dem alten Hans schon zu vertraut geworden und empfinden weit mehr mit dem jungen Herrscher, wenn er bei einer früheren Gelegenheit von Falstaff sagt: ‚Ich könnte besser einen bessern missen.‘ In dem roh gezimmerten alten Stück, wo der Prinz gleich bei seinem ersten Gespräch mit dem Vater eine tiefe Reue über sein früheres Sündenleben an den Tag legt und von da ab nicht mehr mit den Gaunern zusammen auftritt, wird niemand daran Anstoß nehmen, wenn er nach der Krönung dieses Gesindel zurückweist. Aber wie wir früher schon sahen, kommt es manchmal vor, daß die Fülle von Geist und Poesie, die Shakespeare über seine Gestalten ergießt, für die Tragfähigkeit der überlieferten Geschichte zu schwer ist. Und so empfinden wir es als einen Mißton, daß Shakespeare, nachdem er seinen Falstaff zur prächtigsten und lebensvollsten humoristischen Gestalt der Weltliteratur erhoben hatte, ihn dennoch der Tradition entsprechend bei seinem Abgang vom Schauplatz so verächtlich behandeln läßt. Selbst der König, der ihn so kühl abfertigt: ‚I know thee not, old man‘, vergißt sich einen Augenblick und verfällt beim Anblick des dicken Ritters in den früheren Ton seiner Kneipenwitze: ‚Wisse, daß das Grab dir dreimal weiter gähnt als anderen Menschen‘, um freilich gleich dahinterher mit den Worten: ‚Erwidere nicht mit einem Narrenspaß‘ jedes Eingehn auf diesen Ton abzuschneiden.

Die komische Nebenhandlung hat den Geist des Dichters so sehr beschäftigt, daß er offenbar auf seiner Hut sein mußte, um von ihr die Staats- und Kriegsszenen des historischen Dramas nicht allzusehr überwuchern zu lassen. Doch ist auch in diesen Szenen der Humor nicht ausgeschlossen. Henry Percy, der Heißsporn, allen Besuchern des Shakespearischen Theaters als ein Held des Volkslieds wohl vertraut, war in ‚Richard II.‘ noch eine farblose Nebenfigur; jetzt wurde er zur lebendigsten und originellsten Gestalt in den inneren Kämpfen erhoben, die in den ‚Famous Victories‘ überhaupt noch nicht dargestellt waren. Er macht aus Percy, den geschichtlichen Tatsachen

zuwider, einen jugendlichen Helden, um ihn desto wirksamer dem jungen Prinzen gegenüberzustellen. Er schafft ihm, der sich als Verächter aller schönrednerischen Künste gebärdet, wieder einen völlig eigenen Stil und eigene Redeweise als Ausdruck seines überschäumenden Wesens und seiner fröhlich stolzen Männlichkeit. Diese Charakterzüge offenbart er auch in der köstlichen kleinen Szene mit seiner Frau, der einzigen mit wahrem Anteil geschilderten Vertreterin ihres Geschlechts; auch in den folgenden beiden Stücken der Tetralogie tritt der Anteil der Frauen so sehr zurück wie nirgends anderwärts in Shakespeares Dramen, den einzigen ‚Timon von Athen‘ ausgenommen. In den schönen Worten, die Prinz Heinrich an der Leiche des gefallenen Percy spricht, zeigt es sich doch deutlich, daß jetzt der Dichter durchaus auf seiten des Hauses Lancaster steht, und dementsprechend charakterisiert er auch die Parteigenossen Percys, den intriganten Worcester und den lächerlich aufgeblasenen Welshman Glendower, der nach der Überlieferung wirklich mit den Zauberkraften ausgestattet war¹, mit denen er hier prahlt und dadurch den Spott Percys herausfordert. Die Fortsetzung der Geschichte des Aufstands im zweiten Teil, nachdem Percy gefallen ist, gehört jedoch zu dem Schwächsten, was Shakespeare gedichtet hat, und diesmal ist auch der Moralist Johnson vollkommen mit Recht darüber unwillig, daß in der Szene, wo die Überlistung der Aufständischen durch den schnödesten Treubruch der lancastrischen Feldherrn dargestellt wird, der Dichter nicht die leiseste Spur der Mißbilligung zeigt. Dagegen offenbart sich uns Shakespeare wieder, wenn er uns vom Kriegsschauplatz in den Palast des kranken alten Königs führt, in dessen Seele er uns hier einen tieferen Einblick gewährt als im ersten Teil. Schon Holinshed hatte berichtet, wie der Thronfolger am Lager des sterbenden Vaters stand und die Krone an sich nahm, und der Verfasser des älteren Dramas hatte sich diese dankbare Situation nicht entgehen lassen, aber erst Shakespeare hat daraus eine Szene gestaltet, die von der ergreifendsten Symbolik durchdrungen ist. In den komischen Szenen dieses Teils scheint Falstaff mit-

1) S. o. Bd. IV S. 133.

unter von seiner vormaligen Höhe herabzusinken. Wenn früher gegenüber seinem sublimen Humor die Begriffe von gut und böse völlig verschwanden, tritt hier an manchen Stellen die Absicht hervor, ihn moralisch verächtlich erscheinen zu lassen, offenbar, um auf das Strafgericht am Schluß vorzubereiten. Aber der dicke Ritter ist seinem Schöpfer über den Kopf gewachsen¹; gleich sein erstes Auftreten in Begleitung des winzig kleinen Pagen mußte die stürmischste Lachlust entfesseln, und in der großen Szene des vierten Aktes in Gloucestershire, wo er sich wieder mitten unter einem völlig neuen Hofstaate von grotesken Charakteren zeigt, da hält er sich durchaus auf seiner früheren glänzenden Höhe.

Aus dem Epilog zum zweiten Teil des ‚Heinrich IV.‘ ergibt sich, daß Shakespeare ursprünglich die Absicht hatte, seinen Falstaff auch im folgenden Drama ‚Heinrich V.‘ auftreten zu lassen. Doch änderte er bald darauf seinen Plan und entschloß sich, den Lieblingshelden des Publikums von dem großen historischen Schauplatz losgelöst in einer Lustspielhandlung vorzuführen.² Die zuerst am Anfang des 18. Jahrhunderts auftauchende Nachricht, daß die Königin Elisabeth den dicken Ritter einmal in der Rolle eines Verliebten habe sehen wollen und daß daraufhin Shakespeare sein Lustspiel in vierzehn Tagen rasch niederschrieb, macht durchaus den Eindruck, als ob sie auf glaubhafter Überlieferung beruhe. Wann er diesen Vorsatz ausführte, ist unbekannt, wir können nur voraussetzen, daß es geschah, ehe er im Frühjahr 1599 den ‚Heinrich V.‘ dichtete; das Datum der Drucklegung gewährt uns in diesem Falle keinen Aufschluß, denn die ‚Lustigen Weiber‘ wurden erst am 18. Januar 1602 eingetragen und erschienen mit derselben Jahres-

1) Bradley (Oxford Lectures S. 256) bemerkt mit Recht: [Shakespeare] created so extraordinary a being and fixed him so firmly on his intellectual throne, that when he sought to dethrone him, he could not. 2) S. o. Bd. IV S. 154 über den Hauptgrund, warum für das Lustspiel die Abfassung vor Heinrich V. anzunehmen ist; ein weiterer Grund liegt darin, daß Nym, der zuerst in den ‚Lustigen Weibern‘ erscheint, in ‚Heinrich V.‘ als eine bereits bekannte Persönlichkeit vorausgesetzt wird. Andererseits sind Pistol und Shallow als bekannte Figuren vorausgesetzt in den ‚Lustigen Weibern‘, die demnach nicht, wie manche annehmen, zwischen den zwei Teilen des ‚Heinrich IV.‘ verfaßt sein können.

zahl in einer sehr liederlich angefertigten Raubausgabe. Dagegen ist es für die Datierung der ‚Lustigen Weiber‘ von Bedeutung, daß im Laufe des Jahres 1598 für die Admiralstruppe ein Drama Haughtons und aller Wahrscheinlichkeit nach auch ein Drama Porters verfaßt wurde, wo ebenso, wie dies bei Shakespeare in diesem einzigen Falle geschieht, das englische Alltagsleben als Hintergrund dient und auch manche Einzelzüge mit Shakespeare übereinstimmen. Und die Annahme, daß diese Dramen als Konkurrenzstücke gegen die ‚Lustigen Weiber‘ entstanden, ist doch wohl wahrscheinlicher als die umgekehrte Annahme. Haughton erhielt im Februar 1598 für sein Drama die erste Zahlung, danach wären die ‚Lustigen Weiber‘ wohl gegen Anfang dieses Jahres auf der Bühne erschienen, und Shakespeare, der selber niemals wieder ein solches realistisches Drama auf einheimischem Schauplatz dichtete, hätte doch damit dem englischen Drama eine neue Anregung gegeben, die noch lange fortwirkte.

In den ‚Lustigen Weibern von Windsor‘ steht die Situationskomik im Vordergrund; dabei beruht in diesem Falle der Gang der Handlung im wesentlichen auf freier Erfindung des Dichters. Ein sehr dankbares Motiv hat er allerdings aus der Novellenliteratur entnommen: daß nämlich der Liebhaber eines buhlerischen Weibes zum Vertrauten seiner Liebeshändel einen Mann erwählt, dessen richtigen Namen er nicht kennt, der aber in Wirklichkeit kein anderer ist als der eifersüchtige Ehegatte. Immer wieder erzählt er diesem vorher, wann er das Weib besuchen will, immer wieder kommt dann während dieses Besuches der Ehegatte unvermutet nach Hause, und immer wieder ersinnt das Weib eine neue List, um sich und den Liebhaber aus der Schlinge zu ziehen. Doch erhält die Geschichte bei Shakespeare eine völlig neue Wendung. Bei ihm ist die Gattin eine ehrliche Frau, die sich so stellt, als wolle sie den Liebhaber erhören, aber nur um ihn zu foppen. Zwar erhält auch der eifersüchtige Ehegatte seine Lektion, am schlimmsten aber ergeht es dem dicken Ritter, der in einer Reihe von grotesken Situationen geprügelt und verhöhnt dasteht. Alle diese tollen Streiche entwickeln sich vor unsern Augen so schnell und flott, daß die krassen Unwahrscheinlich-

keiten dem Zuschauer gar nicht recht zum Bewußtsein kommen, und wenn Shakespeare in übermütiger Laune uns vorführt, wie Falstaff in der Verkleidung eines alten Weibes eine Tracht Prügel empfängt, so ist das ein so grob komischer Effekt, wie wir ihn sonst bei ihm nirgends finden.

Neben dieser Intrige ließ Shakespeare dann noch eine andere herlaufen: wie der leichtfertige Kavalier Fenton die Hand der schönen und reichen Bürgerstochter Anne Page wider den Willen ihrer Eltern gewinnt. Diese für den Geist des damaligen englischen Theaters so charakteristische Situation wurde um dieselbe Zeit in Haughtons Lustspiel auf dem Theater der Admiralstruppe vorgeführt, auch erinnert es an dieses Lustspiel, wenn Fenton um die Gunst des Mädchens mit zwei Mitbewerbern zu kämpfen hat, darunter ein Englisch radebrechender Ausländer. Daneben finden sich noch allerlei andere komische Szenen, die mit dem Hauptinhalt nur lose zusammenhängen. Shakespeare zeigt hier ebenso wie in Heinrich IV. den unwiderstehlichen Trieb, die Bühne immer wieder mit neuen grotesk-komischen Figuren zu bevölkern: außer dem französischen Doktor und dem wallisischen Pfarrer, die er aller Wahrscheinlichkeit zuwider in einen Duellhandel verwickelt,¹ erscheint auch noch der abgeschmackte Landjunker Slender, sein ebenso alberner Diener Simple und der Wirt zum Hosenband, dieser ausgezeichnete Typus eines Gastwirts, der ganz die Manieren und den Jargon der Zechbrüder angenommen hat. Dieser Wirt ist neben Dogberry in ‚Viel Lärm um nichts‘ diejenige burleske Figur Shakespeares, die am häufigsten nachgeahmt wurde; wir gewinnen übrigens den Eindruck, daß hier eine Persönlichkeit aus dem wirklichen Leben Modell stand.² Im Hofstaat Falstaffs tritt uns jetzt Nym als eine neue Figur entgegen; für den später so beliebt gewordenen und so oft wiederholten Effekt, eine komische Figur durch fortwährende Wiederholung einer und derselben

1) Es ist offenbar, daß in diesem Teil der Handlung: wie der Wirt die Duellanten mystifiziert und wie die Duellanten sich rächen — sich eine Lücke in der Überlieferung befindet. Vgl. hierüber und über die Textfrage im allgemeinen Greg in seiner Ausg. der ‚Merry Wives‘ (Tudor and Stuart Library 1910).

2) Wie bereits Hart in seiner Ausgabe der ‚Merry Wives‘ (Arden Shakespeare, 1904) mit Recht bemerkt hat.

stehenden Redensart zu charakterisieren, bietet uns Nym das erste Beispiel. Wenn wir außerdem auch die von früher her bekannten Spießgesellen Falstaff's in Windsor wiederfinden, so brauchen wir uns natürlich nicht, wie dies manche Kommentatoren tun, den Kopf darüber zu zerbrechen, wie sie dorthin kamen und ob sich die Handlung noch unter Heinrich IV. oder schon unter Heinrich V. abspielen soll. Shakespeare benutzt mit voller Freiheit die feststehenden Züge des Falstaff, Bardolph, Pistol, Frau Hurtig und wie sie alle heißen, um sie in einer neuen Situation vorzuführen; namentlich Frau Hurtig läßt ihren trivialen Redestrom mit allen seinen grotesken Wortverdrehungen in Windsor ebenso belustigend sich ergießen, wie vorher in Eastcheap. Wenn Falstaff in so kläglich Weise von den kleinstädtischen Philistern geprellt und verhöhnt wird, so empfinden wir das freilich als eine traurige Degradierung des dicken Ritters. Aber wir müssen doch staunen, mit wieviel Geschick und gutem Humor der Dichter sich gegenüber der gestellten Aufgabe aus der Affäre zog. Manchmal tritt doch auch jetzt noch ein Schimmer von Falstaff's früherem Wesen hervor. Auch finden wir zu unsrer Freude unter den Windsorer Bürgersleuten wieder unsern alten Bekannten, den Friedensrichter Shallow aus Gloucestershire. In den „Lustigen Weibern“ zeigt sich noch deutlicher als in „Heinrich IV.“, daß Shakespeare hier den Sir Thomas Lucy treffen wollte, gleich am Anfang wird über die Hechte oder Läuse (luces bzw. louses) in seinem Wappenschild gespottet.

Doch ließ Shakespeare auch in diesem realistischen Schwank, der größtenteils in Prosaform gehalten ist, das poetisch-phantastische Element nicht gänzlich fehlen. Das endgültige Strafgericht bricht über Falstaff herein, als er sich in grotesker Verkleidung zu einer nächtlichen Zusammenkunft in den Wald begibt, und die Szene, wo die Kinder, als Elfen verkleidet, unter Gesang und Tanz mit ihm ihren Spott treiben, zeigt einen Abglanz von der Poesie des Sommernachtstraums. Eine solche große nächtliche Szene, die zugleich die höchste Verwirrung und die endgültige Lösung des Knotens in sich enthält, wird uns auch noch in den Konkurrenzstücken der Admiralstruppe begegnen.

Daß die Admiralstruppe damals schon bestrebt war, auf dem Gebiet des Historiendramas mit der Chamberlains-Truppe zu wetteifern, wird durch die Aufzeichnungen Henslowes bewiesen.¹ Doch besitzen wir außer Shakespeares Historiendramen aus derselben Zeit nur noch zwei andere, allerdings höchst merkwürdige und anziehende Werke dieser Gattung, beide von unbekannten Verfassern, und wir wissen nichts darüber, von welchen Schauspielern sie dargestellt wurden. Das eine, *The Reign of King Edward III.* (eingetragen 1. Dezember 1595, gedruckt 1596) greift in die Geschichte der ruhmvollen Waffentaten der großen englisch-französischen Kriege zurück. Schon früher war ein Höhepunkt aus der Geschichte dieser Kämpfe in dem vorshakespearischen Drama von Heinrich V. dargestellt worden: der Verfasser des *Edward III.* wählt sich einen andern Höhepunkt, die Zeit der glänzenden Siege von Crecy und Poitiers, die sein Titelheld und der Prinz von Wales erkämpften, doch im Gegensatz zu der unbeholfenen Prosa des früheren Stückes stehen diesem Dichter alle rhetorischen Kunstmittel des neuen Stils in reicher Fülle zu Gebot; auf das komische Element, das sich in dem älteren Stück so breit macht, hat er fast ganz verzichtet. Im übrigen treten manche Berührungspunkte hervor; in beiden Stücken wird nachdrücklich betont, daß das englische Herrscherhaus nach dem Aussterben des kapetingischen Mannesstammes durch Eduards Mutter, die Tochter Philipps des Schönen, ein näheres Anrecht auf den französischen Thron besaß als die Seitenlinie der Valois; in beiden Dramen tritt der Übermut und die leichtfertige Siegesgewißheit der Franzosen gegenüber der zielbewußten Tapferkeit der Engländer grell hervor. Gleich zu Beginn des Dramas wird dieser Gegensatz in einer großen Staatsszene dargelegt, wo der französische Gesandte vor dem König von England erscheint und ihn auf seine vermeintliche Lehnspflicht hinweist. Dann folgt die Darstellung des Kampfes, zuerst gegen die Schotten, die als Bundesgenossen des Feindes auch hier sehr verächtlich abgetan werden, hierauf der Entscheidungskampf in Frankreich. Das tatsächliche Material ist in diesem Falle nicht aus Holinshed ent-

1) Vgl. das Verzeichnis Bd. IV S. 265 f.

lehnt, sondern aus Froissarts Chronik.¹ Neben dem König erscheint sein Sohn, der schwarze Prinz, als Hauptheld. Als er bei Crecy, in seiner ersten Schlacht vom Feind umringt wird, schickt ihm der Vater absichtlich keine Hilfstruppen, damit er sich durch eigne Kraft aus der Gefahr befreie; die Situation, wie der Vater den immer dringenderen Bitten seiner Feldherren widersteht, wie dann auf einmal Trompetenstöße den Sieg des Prinzen verkünden und der triumphierende Held mit zerbrochener Lanze auftritt und von allen umarmt wird, ergab gewiß auf der Bühne eine glänzende Wirkung, und es ist ein entschiedener Beweis für die Begabung des Dichters, daß er dann noch ein zweites Mal, bei Schilderung der Heldentaten des schwarzen Prinzen bei Poitiers, eine ähnliche dramatische Spannung zu erwecken weiß. Im übrigen fand er ja für solche Kampfszenen bereits eine ausgebildete Technik vor und in den hochtönenden Trutzreden der Helden vor der Schlacht läßt er seine rhetorischen Künste spielen. Daß er ganz in der üblichen Weise dem nationalen Hochmut schmeichelt, zeigt sich besonders deutlich bei der Darstellung der Gefangennahme des Königs von Frankreich nach der Schlacht bei Poitiers; während nach Froissarts Chronik der schwarze Prinz den gefangenen König freundlich behandelte und tröstete, tritt er ihm hier mit höhnischen Worten entgegen. Indes der Prinz diese glänzende Waffentat vollbringt, belagert König Eduard die Stadt Calais, die nach hartnäckigem Widerstand ihm ihre Unterwerfung anzeigt durch eine Abordnung von angesehenen Bürgern, welche im Hemd und mit Stricken um den Hals erscheinen, doch wird das strenge Strafgericht, das der König über die Stadt verhängen will, durch die Fürbitte seiner Gattin gemildert.

Wie in den meisten Historien, so sind auch hier Begebenheiten aus der Chronik entlehnt, die mit dem Gang der Handlung nur in losem Zusammenhang stehen. Weit merkwürdiger ist jedoch eine Liebesepisode, die aus der Novellenliteratur stammt; dieser Episode ist es auch zuzuschreiben, daß unser Drama von jeher das Interesse der Shakespeareforscher in so hohem Maße erregte. Die Geschichte von der Leidenschaft

1) S. o. S. 49. Vgl. R. M. Smith im Journal of Engl. and German Philology 10, 90 ff.

Eduards III. für die schöne Gräfin von Salisbury wird von Froissart in seiner Chronik erzählt. Danach leitete die Gräfin in Abwesenheit ihres Gatten mit Tapferkeit und Umsicht die Verteidigung ihrer Burg gegen die Schotten, die einen Überfall auf das englische Gebiet gewagt hatten, aber, als der König zum Entsatz herannahte, die Flucht ergriffen; der König, von der tapferen Frau in ihrer Burg gastlich empfangen, wurde von heftiger Liebe zu ihr erfaßt; da sie jedoch allen Versuchungen widerstand, verließ er am nächsten Morgen die Burg, um die Verfolgung der Feinde fortzusetzen. Eine europäische Berühmtheit erlangte dieser Vorfall in der breit ausgemalten, mit reichlichen Zutaten versehenen und völlig umgestalteten Version, die Bandello in seiner berühmten Sammlung (II, 34) mitteilt. Danach war Eduard, als er die Burg besuchte, bereits Witwer. Nachdem er von dem Feldzug in seine Hauptstadt zurückgekehrt war und auch die Gräfin, die inzwischen ihren Gemahl durch den Tod verloren hatte, bei ihrem Vater, dem Grafen Warwick in London verweilte, versuchte der König nochmals ans Ziel seiner Wünsche zu gelangen. Er verlangte vom Grafen Warwick in unbestimmten Ausdrücken die Leistung eines großen und wichtigen Dienstes, und nachdem der Graf sich feierlich verpflichtet hatte, als ein treuer Vasall den Befehl seines Herrn auszuführen, forderte dieser ihn auf, er solle die eigene Tochter zur Willfährigkeit gegenüber den Gelüsten des Herrschers bereden. Warwick, obwohl aufs höchste empört, handelt doch dem Befehl entsprechend, freut sich aber insgeheim, daß die Tochter sich unbeugsam zeigt. Nun sucht der König durch Drohungen und Versprechungen die Mutter für seine Pläne zu gewinnen, und auf ihre Überredung hin erklärt die Gräfin Salisbury, sie sei bereit, zum König zu gehen. Doch als sie sich mit ihm allein befindet, zieht sie ein Messer hervor und droht, sich sogleich zu töten, wenn der König sich ihr nähere. Der König, überrascht und gerührt, trägt ihr nun in Ehren seine Liebe an und sie wird seine rechtmäßige Gemahlin.

Bandellos Erzählung ist offenbar auf dem gewöhnlichen Umweg durch die französische Bearbeitung Boistiaus und die englische Painters dem dramatischen Dichter bekannt geworden; ihm mußte die theatralische Wirksamkeit der auf die Spitze

getriebenen Situationen sofort einleuchten und so entschloß er sich, die novellistische Begebenheit in seine History zu weben. Doch durfte er hier natürlich dem König von England keine erdichtete Gemahlin begeben; sein Eduard ist getreu nach dem Bericht der Chronik mit Philippa von Hennegau vermählt, die ja auch im späteren Verlauf des Dramas auf der Bühne erscheint; die Leidenschaft für die Gräfin ist nur eine Episode. Der König, voll Bewunderung über ihre heroische Tugend, ist wie aus einem bösen Traum erwacht und wieder ganz erfüllt von den großen Aufgaben des Herrscherberufs, er vereinigt seine Heerführer, um sogleich zum Feldzug nach Frankreich aufzubrechen, ein rhetorisch glänzender Aktschluß, mit welchem die Liebesepisode wieder in den geschichtlichen Verlauf einmündet.

Aber auch abgesehen davon ist die dramatische Verarbeitung der Novelle mit großem Geschick durchgeführt. Die Handlung entwickelt sich in der gräflichen Burg und ist auf eine kurze Spanne Zeit nach der Erscheinung des Entsatzheeres zusammengedrängt. Am Schluß des ersten Aktes sehen wir, wie die Gräfin von den Zinnen ihrer Burg herabkommt und in einer wohlgesetzten concettistischen Rede den König bittet, die Gastfreundschaft des Hauses anzunehmen. Der König, wie er selber sagt, mehr durch die Sprache ihrer Augen als ihrer Zunge bewogen, tritt ein. Zu Beginn des zweiten Akts verrät uns Ludovick, der Vertraute Eduards, von welcher Leidenschaft der König verzehrt wird, dieser tritt hinzu und es entspinnt sich ein Gespräch mit mancherlei sinnreichen Wendungen, in welchem er den Vertrauten bittet, ihm ein Gedicht auf eine Dame zu verfassen. Aber als Ludovick das Gedicht vorzutragen beginnt, wollen dem König schon die Anfangsworte, in denen neben der Schönheit auch die Keuschheit der Dame erwähnt wird, nicht gefallen. Ein leidenschaftliches Pathos herrscht in den folgenden Szenen zwischen dem König und der Gräfin, zwischen dem König und Vater Warwick, zwischen Vater und Tochter, die dankbaren Situationen, die in der Novelle weitläufig ausgemalt werden, sind hier energisch zusammengedrängt und die Wirkung dadurch erhöht, daß der Vater, nachdem er sich pflichtgemäß seines Auftrags entledigt hat, den Widerstand

der Tochter ausdrücklich billigt. Dann enthüllt uns der Dichter noch einmal die innere Unruhe und Haltlosigkeit des Königs in einer Szene, wo er zerstreut und ungeduldig die Berichte seiner Feldherren anhört; auch sein Sohn, der schwarze Prinz, tritt an ihn heran, und es wird dargestellt, wie durch die Betrachtung der Ähnlichkeit des jungen Helden mit seiner Mutter das Gewissen des Königs sich zu regen beginnt. Doch treten diese Gedanken sogleich zurück, als die Gräfin sich wieder naht und die entscheidende Schlußszene der Episode sich entwickelt.

Die Möglichkeit, daß ‚Eduard III.‘ ein Werk Shakespeares sein könne, wurde zuerst schüchtern geäußert von Capell, der 1760 durch einen Neudruck die Aufmerksamkeit auf das verschollene Drama hinlenkte; später ist dann noch eine ganze Reihe von Shakespeareforschern, mit besonderem Nachdruck Collier für die Autorschaft Shakespeares eingetreten. Doch begehen diese Kritiker, die den poetischen Wert der theatralisch zugespitzten Liebesgeschichte entschieden überschätzen, hier einen ähnlichen Trugschluß wie beim Arden von Feversham. Auch die Argumentation Tooker Brookes¹, der auf Peele als den Verfasser rät, ist wenig überzeugend. Man sieht hier wieder, was für eine aussichtslose Bemühung es ist, wenn man jedem anonymen Drama eine Etikette aufkleben will. Die ‚Attribuzler‘ — es sei erlaubt, diesen Ausdruck Burckhardts aus der Kunstgeschichte hierher zu übertragen — lassen die Möglichkeit ganz unberücksichtigt, daß es sich sehr wohl um das Werk eines begabten Outsiders handeln kann, dem ein einzelner glücklicher Wurf gelang. Es werden uns noch verschiedene Beispiele dafür begegnen, daß der Name eines Dichters nur durch einen einzigen solchen Wurf bekannt ist, und es gibt ja auch noch heute in allen Gattungen der Poesie eine Fülle von solchen Beispielen, bei denen sich, falls sie ohne Verfasser-namen auf die Nachwelt kommen sollten, die Literarhistoriker der Zukunft vergeblich bemühen würden, einen Urheber unter den Trägern bekannter literarischer Namen zu finden. Gänzlich haltlos ist auch die Annahme, daß nur die Liebesepisode von Shakespeare und der Rest von einem anderen herrühre; zwi-

1) Vor seiner Ausgabe des ‚Edward III.‘ in den Apocrypha.

schen dieser Episode und der Staatsaktion herrscht in Ton und Stil kein weiterer Unterschied, als sich dies aus dem verschiedenen Inhalt von selbst ergibt. Offenbar besaß der Dichter einen lebendigen poetischen Sinn und hatte von der Schule einen guten Vorrat von rhetorischen Effektmitteln und mythologischen Anspielungen mitgebracht, dann wurde sein Talent durch die großen Vorbilder beflügelt, die ihm das Londoner Theater um das Jahr 1593 darbot, vor allem Marlowe und Shakespeare, dessen glücklicher Bravour er in einzelnen gehobenen Augenblicken nahe kam, doch hat er sich auch Shakespeares damalige Manier der Überladung mit rhetorisch-poetischem Schmuckwerk angeeignet.¹ Jedenfalls aber tat der Dichter einen glücklichen Griff, als er in den Stoff, den ihm die Chronik darbot, auch die Liebesgeschichte einflocht, in der er diesen Stil besonders glänzend entfalten konnte; eine streng geschlossene Einheit der dramatischen Handlung wurde ja in den Histories noch weniger gefordert als anderwärts.

Ungefähr gleichzeitig scheint auch ein anonymes Drama von Richard II. zu sein, das ohne Titelblatt und Jahreszahl handschriftlich erhalten ist, aber in Stil und Verskunst durchaus die Merkmale des hier besprochenen Zeitraums an sich trägt; wir sahen schon, daß Shakespeare aller Wahrscheinlichkeit nach in seinem ‚Richard II.‘ die Bekanntschaft mit diesem früheren Drama voraussetzte, während andererseits sich zeigen wird, daß der Anonymus vermutlich mit Shakespeares ‚Richard III.‘ bekannt war. Wir dürfen danach etwa 1595 als Entstehungszeit annehmen. Jedenfalls ist es ein sehr gutes Theaterstück, ungemein frisch und lebendig geschrieben. Der Verfasser hat aus der Chronik die dankbaren Momente geschickt heraus-

1) So ist denn auch ‚Edward III‘ in Bodenham's Sammlung von schönen Stellen durch mehrere Beispiele vertreten; vgl. Munro 2, 516. — Es wurde schon wiederholt darauf hingewiesen, daß die Worte II 2, 451: ‚Lilies that fester smell far worse than weeds‘ auch in Shakespeares Sonett 94 vorkommen, ebenso II 1, 10 ein Anklang an Sonett 142; nach dem Zusammenhang ist es in beiden Fällen das Wahrscheinlichste, daß der Anonymus die Sonette kannte, die, wie aus Meres Zeugnis 1598 hervorgeht, schon lange vor der Drucklegung 1609 handschriftlich zirkulierten. Eingehend und überzeugend wurden die Gründe, die gegen Shakespeare als Verfasser sprechen, von Swinburne (Study S. 231 ff.) dargelegt.

gegriffen und auch die selbständigen Erfindungen, mit denen er die theatralische Wirkung erhöht, sind dem Geist und Charakter der dargestellten Personen und Ereignisse durchaus entsprechend. Offenbar hat er für die Kunst der Dramatisierung historischer Ereignisse von seinen Vorgängern, vor allem von Shakespeares früheren Historiendramen manches gelernt.¹ Auch bei ihm sind die historischen Ereignisse umgestellt und ineinandergeschoben und auf diese Weise die zwei gegenüberstehenden Gruppen von Personen klarer herausgearbeitet, zwischen denen die Handlung sich abspielt: auf der einen Seite der junge König und die Schmeichler, die ihn in seinen tyrannischen Gelüsten bestärken, auf der anderen Seite der alte redliche Oheim des Königs Thomas Woodstock, Lord Protektor des Reiches, sowie seine beiden Brüder Lancaster und York nebst ihrem Anhang. Wir haben hier ein neues Beispiel dafür, wie hoch in dem Kreise der Playwrights die Kunst ausgebildet war, die Personen eines Stücks charakterisierend auseinanderzuhalten; die drei alten Oheime, alle auf demselben Parteistandpunkt stehend, sind doch völlig voneinander verschieden: der gemäßigte und nachgiebige York, der cholerische Lancaster, der gutherzige Polterer Thomas Woodstock, Herzog von Gloucester, der die eigentliche Hauptperson des Dramas ist. Es unterliegt keinem Zweifel, daß hier dem Dichter ein Träger desselben Titels, der alte Herzog Humphrey von Gloucester aus Shakespeares ‚Heinrich VI.‘ vorschwebte, gleichfalls der Oheim eines unerfahrenen und übelberatenen jungen Königs und gleichfalls auf Antrieb seiner Feinde meuchlings ermordet. Die Grundzüge des Charakters sind aus Shakespeare entlehnt, nicht aus der Chronik, wo Herzog Woodstock durchaus nicht in einem so günstigen Lichte erscheint. Ebenso ist es durch die Erinnerung an Shakespeares Drama zu erklären, daß der

1) Eine sorgfältige Vergleichung dieses Stückes mit seinen historischen Quellen und dramatischen Vorbildern gibt W. Keller in der Einleitung zu seiner Ausgabe im Shakespeare-Jahrbuch 35, 3ff. Über das Verhältnis zu Shakespeares ‚Richard II.‘ vgl. auch Boas, *Fortnightly Rev.* Nr. 572, 391 ff. Bei den Übereinstimmungen mit Marlowes ‚Edward II.‘ ist es schwer zu entscheiden, ob sie auf Nachahmung oder auf der Ähnlichkeit des historischen Stoffs beruhen.

Oheim Richards II. die Würde eines Lord-Protectors bekleidet; während aber bei Shakespeare der Lord-Protector, da er auf sein Amt verzichten muß, den Stab, das Zeichen seiner Würde, in die Hände des Königs zurückgibt, zerbricht er hier seinen Stab, wie denn überhaupt bei dem Nachahmer die temperamentvolle Derbheit des alten Mannes noch stärker betont ist. Dabei zeigt auch hier der alte Polterer die zärtlichste Neigung zu seiner Gattin und es fehlt auch nicht an einer Szene, wo die besorgte Gattin einen unheilverkündenden Traum erzählt.

Es war schon früher die Rede davon, daß der Verfasser dieses historischen Dramas im Gegensatz zu dem unhistorischen Verfahren anderer Playwrights allerlei kultur- und kostümgeschichtliche Einzelheiten in sein Drama verwebt. So schildert er die Einführung der Damensättel durch Richards erste Gemahlin Anna; die närrische Mode der Schnabelschuhe gibt ihm Anlaß zu einer freierfundenen Szene, wo ein Modegeck, mit solchen Schuhen angetan, dem schlichten, nach alter Art gekleideten Gloucester entgegentritt.¹ Frei erfunden ist auch die Szene, wo der König in einer Versammlung der Großen seines Reichs einen fingierten Rechtsfall vorträgt und dadurch bewirkt, daß seine Oheime, ohne es selber zu merken, ihre eigne Verurteilung aussprechen, ein altes Motiv, das seit dem Rechtsfall, den der Prophet Nathan dem König David vortrug, sich in mannigfachen Formen in der Erzählliteratur wiederholt. Ebenso wird auf eine völlig neue und eigne Art geschildert, wie Gloucester von der Gegenpartei auf seinem Landsitz aufgegriffen, nach Calais geschleppt und dort ermordet wird: die Verschworenen, unter denen sich auch der König befindet, nähern sich dem Herzog und überfallen ihn als Maskentänzer verumumt, ein Trick, der in der dramatischen Literatur dieser Zeit ziemlich häufig vorkommt.² Doch ist auch hier wieder der ahnungslose alte Mann vortrefflich geschildert, der die un-

1) S. o. Bd. IV S. 251. 2) Man braucht indes nicht anzunehmen, daß deshalb unser Drama nach Antonio und Mellida (1601/2) entstanden sein muß, wo dieser Trick zum erstenmal nachweisbar ist; er findet sich schon in einem Drama, das jetzt nur noch in einer deutschen Bearbeitung nachweisbar, jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach älter ist als Shakespeares 'Two Gentlemen of Verona', s. o. Bd. IV S. 675.

bekannten Besucher gastlich empfängt und unmittelbar vor der Gefangennahme seine tüchtige, freimütige und königstreue Gesinnung zu rührendem Ausdruck bringt. Und dann sind wir Zeugen, wie der Gefangene in Calais ermordet wird. Vor der Ermordung erscheinen ihm im Schlaf die warnenden Geister Eduards III. und des schwarzen Prinzen; die beiden Mordgesellen zeigen eine gewisse Ähnlichkeit mit den Mördern des Herzogs von Clarence in Shakespeares ‚Richard III.‘ Also auch hier operiert der Verfasser mit den hergebrachten Motiven, aber dabei zeigt er doch auch seine dichterische Selbständigkeit in der Durchführung des Hauptcharakters. Besonders merkwürdig ist indes eine Reihe von freierfundenen Szenen, die neben der Haupthandlung herlaufen und uns darstellen, wie die Kosten für die verschwenderische Günstlingswirtschaft des Hofes durch einen furchtbaren Steuerdruck aufgebracht werden. Die Hauptperson ist hier der Lord-Oberrichter Tressilian, von dem der Verfasser bei Holinshed lesen konnte, daß er sich aus niederem Stande durch skrupellose Streberei zu einem einflußreichen Mitglied der Günstlingselique emporgeschwungen habe. Wir sehen hier vor uns, wie die Günstlinge den Parvenu zu seinem einflußreichen Amt befördern und er sich schon darauf freut, wie er die vorgeführten Angeklagten anschnauzen werde. Bei der Eintreibung der drückenden Steuern, die er nun erfindet, hat er einen Helfer in seinem Diener Nimble, in dessen Person die alte Figur des schadenfrohen Vice, der längere Zeit hinter dem gutmütig tölpischen Clown zurückgetreten war, noch einmal auflebt und in drastischer Weise durchgeführt ist. Es gibt im englischen Drama der Zeit nicht viele Volksszenen von einem so eindringlichen Realismus wie die, in welcher geschildert wird, wie Nimble aufs Land hinausgeht und dort mit Hilfe eines einfältigen Bailiff die Steuer eintreibt und zugleich gegen alle die, welche über den Steuerdruck murren, mit harten Strafen vorgeht. Wir bekommen bei dieser Gelegenheit ein köstliches Spottlied auf Tressilian zu hören; freilich muß der Schulmeister, der es gedichtet hat, schwer dafür büßen, aber auch ein Mann, der bloß die Melodie dieses Liedes vor sich herpfeift, wird in Haft genommen.

Nach dem Bericht Holinsheds wurde Tressilian i. J. 1388 bei einem bewaffneten Aufstand Gloucesters und der anderen mißvergnügten Oheime des Königs ergriffen und gehängt; der Ort, an dem er sich verborgen gehalten hatte, war von einem seiner Leute verraten worden. Im Drama bildet dieser Aufstand den Schluß, den Anlaß dazu gibt die Ermordung Gloucesters, die in Wirklichkeit in das Jahr 1397 fällt und wiederum einen Aufstand der beiden überlebenden Oheime veranlaßte. Dagegen nähert sich der Verfasser etwas mehr der historischen Wahrheit, wenn er den bösen Nimble als den Verräter Tressilians darstellt. Es wird geschildert, wie Herr und Diener furchtsam aus der Schlacht fortlaufen, und es ist ein höchst überraschender Effekt, wie nun der Diener auf einmal seinen Herrn verhaftet, auf dessen Ergreifung eine Belohnung gesetzt ist; er wagt es, weil er die Feigheit Tressilians kennt. So erscheint hier in origineller Weise das alte Motiv umgestaltet, daß der Verbrecher und sein Helfershelfer in Streit geraten und dadurch der poetischen Gerechtigkeit wider Willen zum Sieg verhelfen. Der Schluß des Dramas fehlt in der Handschrift, doch kann, wie Keller wohl mit Recht annimmt, nur ein Blatt ausgefallen sein; zur Bestätigung dieser Annahme kann auch angeführt werden, daß schon in der unvollständigen Überlieferung der fünfte Akt ziemlich genau ein Fünftel des Ganzen umfaßt. Das Stück endete vermutlich mit der Aussöhnung zwischen dem König und seinen Oheimen, die nach dem Aufstand von 1397 eintrat.

Von allen den zahlreichen Stücken, die während dieser Zeit von der Admiralstruppe aufgeführt wurden, ist das älteste jetzt noch erhaltene die Komödie ‚A Knack to Know an Honest Man‘, die von Oktober 1594 bis November 1596 mit einundzwanzig Aufführungen verzeichnet ist. Also ein ungewöhnlich starker und andauernder Erfolg, durch welchen es auch erklärt wird, daß ein offenbar unrechtmäßiger Druck mit der Jahreszahl 1596 erschien.¹ Wir kennen dies Drama bereits als das

1) Neudruck Malone Society 1910; auch s. o. Bd. IV S. 256.

früheste nachweisbare Beispiel jener zahlreichen Klasse von abenteuerlichen Intrigenstücken, in denen eine frei erfundene Handlung auf italienischem Boden sich abspielt; doch ist, wie schon aus dem früher Mitgeteilten hervorgeht, die Handlung nicht sehr glücklich erfunden; den Schluß bildet eine große Gerichtsverhandlung, in der alle die gehäuften und unwahrscheinlichen Verwicklungen entwirrt und zu einem befriedigenden Abschluß geführt werden. Wenn in dieser Szene Lelio wegen angeblicher Ermordung des Sempronio zum Tode verurteilt, aber durch die rechtzeitige Erscheinung des Totgeglaubten aus der Gefahr befreit wird, so ist das ein Motiv, das wiederholt in ähnlicher Weise vorkommt. Dabei ist auch keine der zahlreichen Figuren des Dramas wirklich anschaulich und plastisch herausgearbeitet, selbst nicht der habgierige Onkel des Sempronio, der schließlich auf die Hoffnung verzichten muß, den totgeglaubten Neffen zu beerben; unter den zahlreichen komischen Personen niederen Standes ist noch am besten der Hirte, der den Zweikampf zwischen Lelio und Sempronio von weitem beobachtet hat und darüber vor Gericht aussagt.¹ Auch ist der Sprachausdruck im allgemeinen matt und farblos, nur an einzelnen Stellen schwingt der Verfasser sich dazu auf, die üblichen rhetorischen Effektmittel anzuwenden.² Wenn man also das Stück liest, so ist der große theatralische Erfolg zunächst schwer zu verstehen; offenbar taten die Schauspieler das Beste dazu und das Publikum hatte seine Freude an den sich überstürzenden überraschenden Wendungen; allerdings

1) I saw Lelio and Sempronio fighting so long, that Lelio thrust his sword into Sempronio's belly, whereupon he died, and it shall please your worship etc. 2) Z. B. 1001 ff. eine Schilderung der Nacht. 1523 ff. eine Stichomythie über Gnade und Recht, auch zeigt sich öfters die bei Shakespeare eine Zeitlang herrschende Neigung zu symmetrischer Anordnung des Dialogs (s. o. Bd. IV S. 663). Unter den fünfzehn Zitaten, die aus dem beliebten Stück in Bodenham's Belvedere übergegangen sind (vgl. Malone Soc. Collections 1, 304 ff.), findet sich nichts besonders Charakteristisches, höchstens etwa: If sin were dead, vertue were never seen. Bodenham hätte sich die glücklichste sententiöse Wendung in dem Stück nicht entgehen lassen sollen: ein Parasit, der mehr nach Geld als nach der Liebe schöner Frauen strebt, sagt (333): „for who so gaineth wealth Has beauty tied as captive to his coin.“

wußten Henslowes Lohnschreiber in späterer Zeit mit weit mehr Geschick den Mangel an psychologischer Wahrheit durch klug ausgedachte Theatereffekte zu verdecken.

Das erste Drama *Mundays*, das sich aus diesem Zeitraum erhalten hat, ‚*John a Kent*‘, gehört zu den anmutigen englischen Zauberkomödien nach der Art von *Greenes*, *Friar Bacon*. Wie später in seinen *Robin-Hood*-Dramen, so entfaltet *Munday* schon hier im Gegensatz zu seinen fanatischen oder pedantisch-trübseligen Traktätlein eine harmlose Freude an heimischem Wesen und heimischen Überlieferungen, die durchaus sympathisch berührt. Das Stück ist handschriftlich erhalten¹; es ist, wie *Fleay* ohne Zweifel mit Recht annimmt, identisch mit dem ‚*Wise Man of West Chester*‘, den *Henslowe* im Dezember 1594 mehrmals erwähnt. Denn in der Stadt *Chester* — früher *West Chester* genannt — führt *John a Kent*, der wallisische Magier, seine Zauberschwänke aus. Die Handlung spielt ganz unter den Kelten, *John* selber war ein keltischer Barde, über dessen magische Künste und Verkehr mit dem Teufel allerlei wunderliche Traditionen umliefen.² Obwohl von den Erlebnissen *Johns*, die im Stück vorgeführt werden, anderwärts nicht die Rede ist, machen sie doch den Eindruck, als seien sie im wesentlichen aus der Tradition entnommen, dabei bewies aber *Munday* im Aufbau der Handlung ohne Zweifel jene Virtuosität im ‚plotting‘, wegen deren er von *Meres* gerühmt wird. *John* ist ein gutmütiger Humorist, der den beiden Mädchen *Sidanen* und *Marian* gegen den Willen ihrer Eltern zum Ehebund mit ihren Liebhabern verhilft, aber er treibt die Magie nach dem Grundsatz ‚*l'art pour l'art*‘ und legt sich selber Schwierigkeiten in den Weg, damit das Ziel nicht zu schnell erreicht werde. Andererseits bedienen auch die von den Mädchen verschmähten und von den Eltern begünstigten Freier sich der Beihilfe eines Zauberers, des Schotten *John a Kumber*, doch triumphiert *John a Kent* über seinen Kunstgenossen; er erweist sich ebenso wie der *Friar Bacon* in *Greenes* Drama als unübertroffener Meister seines Fachs. Einmal sieht es freilich so aus, als sollte *John*

1) Herausg. v. *Collier* (*Shakesp. Soc.* 1851) mit ausführlicher Einleitung. 2) Vgl. *Dictionary of Nat. Biogr.* s. v. *Kent*.

a Kumber obsiegen; er nimmt die Gestalt seines Rivalen an und bemächtigt sich eines Schlosses, in das John a Kent gern eindringen möchte, dieser sieht nun auf dem Balkon den Doppelgänger stehn, der ihn verhöhnt und ihm den Eintritt verweigert, also eine effektvolle Situation, die an den Amphitruo des Plautus erinnert. Wenn John a Kent schließlich doch den Sieg behält, so ist dies zum Teil das Verdienst seines koboldartigen kleinen Gehilfen Shrimp, der seinem Herrn in ähnlicher Weise beisteht, wie Ariel in Shakespeares ‚Sturm‘ dem Prospero; es ist eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen beiden Dramen, daß Shrimp genau so wie Ariel sich unsichtbar macht und durch eine geheimnisvolle Musik, die er in den Lüften ertönen läßt, die Menschen, auf die er es abgesehen hat, dahin lenkt, wohin er will. In alle diese Zauberszenen sind aber auch Clownszenen verflochten; ähnlich wie im Sommernachtstraum sind es komische Figuren aus dem Volk, die den hohen Herrschaften zur Hochzeitsfeier ihre Huldigung darbringen wollen.¹ Außerdem sind auch noch verschiedene heitere Liedchen eingestreut, die nach ihrem Inhalt eigens für dies Stück gedichtet sein müssen und den liebenswürdigen Eindruck des Ganzen erhöhen.

Etwas später, während der Hauptblütezeit des historischen Dramas verfaßte Munday das zweiteilige Stück, in dessen Mittelpunkt die volkstümliche Gestalt Robin Hoods, des Freibeuters steht. Die Entstehung können wir an der Hand der Aufzeichnungen Henslowes verfolgen, der im Februar und März 1598 für ‚Roben Hoode‘ mehrere Zahlungen an Munday und für den zweiten Teil außerdem auch an Chettle leistete, ebenso vermerkt er Zahlungen für die grünen Kleider Robin Hoods und seiner fröhlichen Waldgesellen, sowie für das Gewand des jovialen Mönchs Friar Tuck, der mit zu ihrer Gesellschaft gehörte. Außerdem erhielt Chettle auch noch im November 1598 zehn Schillinge für Zurechtstutzung des Stücks zum Zweck einer Hofaufführung (for mendinge Roben Hood for the corte). Munday suchte auch in diesem Fall das Lob eines geschickten

1) Schon Collier hat darauf aufmerksam gemacht, daß, wie das Beispiel Kemps beweist, die Clowns für solche burleske Huldigungsszenen besondere Effekte in Bereitschaft halten (s. o. Bd. IV S. 342).

‚plotter‘ zu verdienen, indem er die volkstümliche Überlieferung umgestaltete und mit mancherlei Zusätzen versah. Während gewöhnlich Robin Hood als Yeoman erscheint, entnahm Munday offenbar aus Graftons Chronik¹ die Angabe, daß er eigentlich als Earl von Huntington zum hohen Adel gehörte und wegen seiner vielen Schulden in den Wald flüchten mußte. Seine Geliebte, im Volkslied Maid Marian genannt, die mit ihm das romantische Waldleben teilt, ist hier Mathilde, die züchtige Tochter des Earl Fitzwater, die nach der Angabe mancher Chronisten vom König Johann ohne Land mit zudringlichen Liebesanträgen verfolgt wurde. Und im Zusammenhang damit wurden auch noch andere Ereignisse aus dem Leben Johannis, vor allem seine und seiner Mutter Eleonore Intrigen während der Abwesenheit seines älteren Bruders, des Königs Richard Löwenherz in das Drama einbezogen; der Königin Eleonore wird von Munday angedichtet, daß sie den Robin Hood mit Liebesanträgen verfolgte, und Munday, der uns ja schon als grimmiger Antipapist bekannt ist, läßt sich auch die Gelegenheit nicht entgehn, die geistlichen Herren, die in dieses ganze Ränkespiel verwickelt sind, in den schwärzesten Farben zu schildern. Gleich zu Anfang sehen wir, wie der habgierige Prior von York, der Oheim Robins im Bunde mit dessen treulosem Verwalter Warman den Neffen aus seinem angestammten Besitz vertreibt, Warman erhält als Belohnung für seinen Verrat das Amt eines Sheriffs von Nottingham und so können die Streithändel dieses Beamten mit Robin Hood und seinen Freibeutern, von denen in den Volksliedern gesungen wird, auch in das Drama einbezogen werden; Robin Hood erscheint auch hier als Feind der Volksbedrucker und als Beschützer des gemeinen Mannes. Im übrigen tritt die Darstellung des Freibeuterlebens zurück unter der Masse des sonstigen Stoffs, die im Drama aufgehäuft ist, nur an einer Stelle gibt Robin Hood seiner Geliebten eine poetisch reizvolle Schilderung des Lebens in der Waldeinsamkeit in gereimten Quinaren, wie sie hier sehr häufig an die Stelle der Blankverse treten. Und am Schluß des ersten

1) Vgl. über die Quellen die Diss. von Ruckdeschel, Erlangen 1897. Beide Teile, ‚Downfall‘ und ‚Death‘ of Robert, Earl of Huntington, gedr. 1601, ein Neudruck Hazlitt-Dodsley Bd. 8.

Teils werden alle Personen der vielverzweigten Handlung im Walde vereinigt, auch König Richard Löwenherz, der eben von seinem Zug ins heilige Land zurückgekehrt ist; Robin Hood verzeiht großmütig seinen Feinden und wird selber nebst seinen Gesellen von dem König in Gnaden aufgenommen.

Im zweiten Teil verschwindet Robin Hood sehr bald vom Schauplatz. Während er nach der volkstümlichen Überlieferung in einem Kloster ermordet wird, wo man ihn bei einem Aderlaß sich verbluten läßt, wird er hier von dem Prior von York vergiftet, der die Großmut des arglosen Robin rasch vergessen hat; Warman, von der Güte Robins überwältigt, verweigert seinen früheren Genossen die Mitwirkung und wird dafür von ihnen ermordet. Nachdem dies im ersten Akt geschehen ist, beginnt eigentlich ein neues Drama: von der Verfolgung der treuen Gefährtin Robins durch die verbrecherischen Gelüste König Johannis. Es ist dies eine der sagenhaften Begebenheiten, die damals durch die Darstellung in den englischen Heldenbriefen Draytons neu belebt wurden, und ohne Zweifel hat auch den Verfassern des Dramas die Dichtung Draytons vorgelegen, der gleichzeitig mit ihnen als Lohnschreiber für Henslowe tätig war.¹ Auch noch andere Schandtaten des Königs sind in diese Handlung verflochten, es entwickelt sich daraus eine ganze Reihe von aufregenden Szenen, so z. B. wie die Lady Bruce ihr kleines Söhnchen versteckt, das der König wegen des Aufstandes der Barone als Geisel mit sich nehmen will; durch die Drohung, das ganze Haus anzuzünden, zwingt er die Lady, ihren Sohn auszuliefern. Das komische Element, das im ersten Teil durch die fröhlichen Gesellen Robin Hoods reichlich vertreten war, tritt hier fast ganz zurück, es ist eigentlich bloß vertreten durch den jovialen Earl of Oxford, welcher der Königin zuredet, sie solle die Liebesabenteuer ihres Gatten nicht zu tragisch nehmen, sie könne ganz zufrieden sein: *'Yearly a child, this payment is not bad.'* Überhaupt finden sich in den humoristischen, wie in den sentimentalen Partien manche glückliche Wendungen, die uns zeigen, wie manchmal

1) Über diesen Teil des Dramas s. o. Bd. IV S. 211; über die Heldenbriefe ebd. S. 204.

auch die kleineren Geister von dem Schwung der Shakespeari-schen Sprache beflügelt wurden.¹ In der Schilderung der zahlreichen Verbrecher, die ganz als gewöhnliche Theaterbösewichter erscheinen, versagten allerdings die Kräfte des Dichters.

Außerdem war es eine unglückliche Idee, der ganzen Dichtung den Charakter eines Schauspiels im Schauspiel zu geben. In der ersten Szene erscheinen Sir John Eltham und der Dichter Skelton², die erklären, sie wollten das Stück vor dem König aufführen, Skelton will darin die Rolle des Friar Tuck übernehmen, in welcher auch dementsprechend sehr oft die charakteristisch Skeltonschen gereimten Kurzzeilen angewendet sind. Auch später wird mehrmals zum Nachteil der Wirkung die Illusion unterbrochen durch den Hinweis darauf, daß es sich um ein Schauspiel im Schauspiel handelt. Wahrscheinlich ist dieser Bestandteil des Dramas von Chettle für die oben erwähnte Hofaufführung eingefügt worden.

Zu dieser Mischgattung des halb historischen, halb phantastischen Dramas gehört auch das älteste erhaltene Werk Thomas Heywoods³, in dessen Person sich der Typus des volkstümlichen Playwright so lebendig und so sympathisch verkörpert hat, wie in keinem andern. Nach den spärlichen Andeutungen, die wir über seinen Lebenslauf besitzen, können wir vermuten, daß er um das Jahr 1570 geboren wurde; jedenfalls stammte er aus Lincolnshire, studierte eine Zeitlang in Cambridge und wendete sich dann nach London, wie es scheint, ohne einen akademischen Grad zu besitzen. Doch erwarb er sich eine klassische Bildung, die es ihm ermöglichte, aus der römischen, wie aus der neueren humanistischen Literatur alles das herauszuholen, was er für seine Zwecke brauchen konnte, und wenn dabei gelegentlich einmal ein Schnitzer unterlief, so hat er das gewiß nicht tragisch genommen. Wir sahen ja schon, daß der-

1) Z. B. als Mathilde dem Robin Hood nach seinem Tode die Augen zudrückt: „O, must my hands with envious death conspire To shut the morning gates of my life's light! 2) † 1529; s. o. Bd. III S. 508f.

3) Heywoods Dramen, herausg. London, Pearson 1874, 6 Bde. Vgl. Ward in Cambridge Hist. Lit. 6, 81ff., woselbst auch ausführliche Bibliographie; Aronstein in der Anglia 37, 163ff.

gleichen bei den ‚University wits‘ öfters vorkam.¹ Und, wie Ward mit Recht bemerkt, zeigt sich Heywoods liebenswürdige Natur auch darin, daß bei ihm von einer vordringlichen Prahlerlei mit der Universitätsbildung nirgends etwas zu bemerken ist. In Verbindung mit dem Theater erscheint er zuerst am 30. Oktober 1596, damals lieh Henslowe der Admiralstruppe 30 Schillinge ‚for hawodes bocke‘. Aus einem weiteren Dokument erfahren wir, daß er nicht bloß Schauspieldichter, sondern auch Schauspieler war, durch einen Vertrag vom 25. März 1598 verpflichtet er sich gegen eine Konventionalstrafe von 40 Pfund, in London zwei Jahre lang nirgends öffentlich zu spielen, außer in Henslowes Theater. Später gehörte er zur Truppe des Earl of Worcester. Wir hören übrigens niemals, daß er sich als Schauspieler besonders ausgezeichnet hätte, offenbar hat er ebenso wie Shakespeare sich seiner Truppe vor allem als Dramenschreiber nützlich gemacht; es werden ja von der Leichtigkeit und Raschheit seiner Produktion Wunderdinge erzählt.² Doch scheint er zu keinem Wohlstand gelangt zu sein; wir hören zwar nichts davon, daß er, wie so mancher seiner Genossen, ins Schuldgefängnis wandern mußte, aber er war doch genötigt, bis in die vierziger Jahre des siebzehnten Jahrhunderts hinein, also bis in sein Greisenalter, die dramatische und sonstige Lohnschreiberei fortzusetzen, auch hat er noch öfter alte Manuskripte in den Druck gegeben, offenbar um die üblichen Dediaktionsgelder zu erhaschen.

Der erste bekannte Druck von Heywoods romantischem Volksstück ‚The Four Prentices of London‘ trägt die Jahreszahl 1615, in die Buchhändlerregister ist es nicht eingetragen. Jedenfalls aber gab es schon einen früheren Druck, denn in dem ‚Knight of the Burning Pestle‘ von Beaumont und Fletcher (erster Druck 1613), wo Heywoods Drama und ähnliche romantische Dramen verspottet werden, wird einmal gesagt: ‚read the play of the Foure Prentices of London‘. In der Widmung Heywoods an die ‚Prentices‘, die sich vor dem Druck seines

1) S. o. Bd. IV S. 86. Heywoods Übersetzung von Ovids *Ars amandi* und *Remedium amoris* ist verloren gegangen, eine Sallust-Übersetzung von ihm erschien 1608. Über Latinismen (inkhorn terms) in seinem Stil vgl. Aronstein S. 166.

2) S. o. Bd. IV S. 93 u. 104.

Dramas von 1615 befindet, heißt es, daß dies Drama nicht zu einer geeigneteren Zeit veröffentlicht werden könne als jetzt, wo die Waffenübungen der Bürger wieder neueingeführt seien. Dies geschah im Jahre 1910, der erste Druck der ‚Four Prentices‘ muß also auch in diesem Jahr oder nicht lange nachher, jedenfalls vor Beaumont und Fletchers Drama erschienen sein, von welch letzterem Drama wir allerdings nicht genau wissen, wie lange vor der Drucklegung es aufgeführt wurde; es fehlt gleichfalls im Buchhändlerregister. Man kann demnach vermuten, daß der verlorene erste Druck der ‚Four Prentices‘ 1611 oder 1612 erschien und daß er bereits die Widmung an die ‚Prentices‘ enthielt, die vor der Ausgabe von 1615 steht. Nun sagt aber Heywood in der Widmung, er habe dies Werk ‚many years since, in my infancy of judgment in this kind of poetry‘ verfaßt; es besitze zwar nicht die ‚accurateness both in plot and stile‘, die man jetzt verlange, aber vor etwa fünfzehn oder sechzehn Jahren sei es in der Mode gewesen. Damit werden wir etwa auf das Jahr 1596 als Entstehungszeit verwiesen, also dieselbe Zeit, in welcher Heywood zuerst als Playwright erwähnt wird, doch werden die ‚Four Prentices‘ wenigstens unter diesem Titel nicht von Henslowe genannt; wir können also nicht mehr sagen, von welcher Truppe sie aufgeführt wurden.¹

Wie in Heywoods späteren Dramen von Eduard IV. und von Elisabeth, so wird schon hier dem Londoner Bürgertum ein stark aufgetragenes Lob gespendet; während wir aber dort den Eindruck haben, daß der Dichter von aufrichtiger Sympathie für das Bürgertum erfüllt ist, zeigt sich der Komödiant in seinem Anfängerversuch von keiner so vorteilhaften Seite; das Stück ist im wesentlichen eine rohe und plumpe Spekulation auf den Beifall der Lehrburschen im Theater. Wir sahen schon in anderem Zusammenhang, daß in diesem Drama die

1) Über die Ansicht, daß Heywoods Drama mit dem schon zwei Jahre vorher, 1594 von Henslowe erwähnten ‚Gottfried von Bouillon‘ (godfry bullen) möglicherweise identisch sei, vgl. Greg, Henslowe 2, 166. Wir haben jedoch aus diesem Jahre noch kein bestimmtes Zeugnis für Heywoods theatralische Wirksamkeit, vgl. auch ebd. S. 230. Außerdem s. o. Bd. IV S. 156f. und Fleay 1, 282f.

vier Söhne eines verarmten vornehmen Herrn in vier verschiedene Londoner Zünfte eintreten. Dann aber hegt der Vater den Wunsch, noch auf seine alten Tage nach Jerusalem zu pilgern, und da zu gleicher Zeit für einen Kreuzzug Soldaten angeworben werden, erwacht auch in den Brüdern die Abenteuerlust, sie ziehen in den heiligen Krieg, ein jeder mit dem Wappen seiner Zunft im Schild. Doch bei der Überfahrt erleiden sie Schiffbruch, sie werden in den verschiedensten Gegenden ans Land geworfen, einer in Frankreich, einer in Irland, einer in Italien¹ und erleben nun die seltsamsten Abenteuer, alles voll der größten Effekte und krassesten Unwahrscheinlichkeiten, wobei die überladene Handlung öfters in dumb shows zusammengedrängt wird. Natürlich fehlen in diesem Gewirre auch die Liebesabenteuer nicht. Die französische Königstochter, die sich in einen der Brüder verliebt hat, tritt unerkannt als Page in seine Dienste; mit naiver Sinnlichkeit schildert sie uns ihre Gefühle, wenn sie in dieser Rolle dem Geliebten beim Ankleiden hilft. Und die Brüder stolpern auf ihren Kreuz- und Querzügen fortwährend übereinander, ohne sich zu erkennen, immer wieder sagt einer z. B. ,wenn ich nicht wüßte, daß mein Bruder Charles tot wäre, so sollte ich meinen, dieser wäre es usw.‘ Und endlich treiben sich in diesem Wirrwarr auch noch zwei Clownfiguren herum. Im übrigen lohnt es sich nicht, auf den geschmacklosen Wust näher einzugehn, genug, daß am Schluß die vier Brüder Jerusalem erobern und alles sich in Wohlgefallen auflöst. Aus dem Prolog erfahren wir, daß das Stück den Nebentitel ,True and Strange‘ führte. Heywood behauptet, den Stoff aus einer alten Handschrift geschöpft zu haben, doch ist natürlich alles frei erfunden, nur ist es eine wunderliche Reminiszenz an die Geschichte der Kreuzzüge, daß der alte Herr als Earl of Bulloigne bezeichnet wird, und daß sein Sohn Godfrey sich weigert, eine Krone zu tragen an dem Ort, wo der Herr eine Dornenkrone trug.

1) Als Heywood sein Drama 1632 ,newly revised‘ erscheinen ließ, da ließ er die Brüder ihre Reise nicht ,in one ship‘, sondern ,in one fleet‘ antreten, wodurch die krasse Unwahrscheinlichkeit ihrer Trennung und die gegenseitige Unkenntnis ihrer Schicksale wenigstens etwas gemildert wird; im übrigen sind die Änderungen unbedeutend.

Nach dem alten Theaterpraktiker Munday und dem jungen Heywood wendete sich jetzt auch George Chapman, offenbar durch Erwerbsrücksichten genötigt, zur Bühnenschriftstellerei, welche damals, wie Meres klagt, wegen Mangel an vornehmen und reichen Kunstliebhabern die einzige Dichtgattung war, die den Poeten einen Lebensunterhalt bot.¹ Und dieser Schritt muß ganz besonders als eine Degradation empfunden worden sein von einem Manne, der sich jetzt schon den Vierzigen näherte (geb. 1559). Er hatte eine Zeitlang in Oxford studiert und, wie es scheint, auch in den Niederlanden Kriegsdienste getan. Im übrigen wissen wir wenig von seinen früheren Schicksalen, doch hatte er sich offenbar ganz in seine eigne Gedankenwelt eingesponnen und war wenig hervorgetreten; nur zwei kleine Dichtungen waren 1594 und 1595 erschienen, wo sich in der Vorrede und den Anmerkungen der Stolz auf seine gelehrte Bildung und die Verachtung der unwissenden Menge in unerfreulicher Weise breit macht.

In Henslowes Tagebuch wird unter dem 12. Februar 1596 die Aufführung eines neuen Dramas „The Blind Beggar of Alexandria“ verzeichnet, das mit Chapmans Namen auf dem Titel 1598 im Druck erschien, es ist dies also das älteste Zeugnis für Chapmans theatralische Wirksamkeit und zugleich das früheste Drama, das wir noch von ihm besitzen. Doch erweckt es durchaus nicht den Eindruck, daß hier ein Dichter zu uns spricht, der sich früher in höheren, anspruchsvolleren Regionen bewegte; nicht nur zeigen sich keinerlei klassizistische Aspirationen, sondern es wird auch in dem Streben nach überraschenden Theatereffekten jede Rücksicht auf innere Wahrscheinlichkeit in der Führung der Handlung und in der Zeichnung der Charaktere beiseite gelassen. Auch zeigt sich der Dichter schon darin sogleich als handwerksmäßiger Theaterpraktiker, daß das Ganze von vornherein darauf angelegt ist, einem schauspielerischen Virtuosen die Gelegenheit zu einer großen Bravourrolle zu geben, in der er sich in den verschieden-

1) Elizabethan Critical Essays II 313. Eine vollständige Ausgabe der Werke Chapmans (mit Essay von Swinburne) erschien London 1874, die beste Ausgabe der Dramen ist die von Parrott Bd. I (1910) Tragödien, Bd. II (1912) Komödien.

artigsten Gestalten und Verkleidungen zeigen konnte; auf diese ‚variable humours in disguised shapes‘ wird auch auf dem Titelblatt besonders hingewiesen. Offenbar hat Alleyn, damals der Heldenspieler der Admiralstruppe, diese Rolle übernommen. Die Eigenschaft, die von Nash an Alleyn gerühmt wird, er sei ‚able to make an ill matter good‘ konnte er hier im vollsten Maße entfalten. Der ‚Blind Beggar of Alexandria‘ wurde schon erwähnt, weil er auf der englischen Bühne das erste bekannte Beispiel einer solchen Rolle mit wiederholter Verkleidung und entsprechendem Stimmwechsel darbietet.¹ Die Hauptperson ist der aus Alexandria verbannte Herzog Cleanthes, der unter der Maske eines blinden Bettlers in der Stadt bleibt. Manchmal nimmt er aber auch die Maske eines Grafen an und manchmal erscheint er als Wucherer mit der für diesen Stand üblichen langen Nase; als Graf und als Wucherer hat er Liebeshändel mit zwei schönen Schwestern, die er beide heiratet, worauf er dann die Gattin des Wucherers als Graf, die Gattin des Grafen als Wucherer verführt und so sich selber zweimal Hörner aufsetzt. Er treibt sein Wesen unter den verschiedenen Masken, bis schließlich der König von Ägypten gestürzt wird und nun tritt er in seinem wirklichen Charakter die Herrschaft des Landes an, zugleich weiß er es so einzurichten, daß man den Grafen und den Wucherer, die nun natürlich nicht mehr zu sehen sind, für tot hält und er kann daher die zwei vermeintlichen Witwen, die am Schluß in hochschwangerem Zustand auf der Bühne erscheinen, mit zwei befreundeten Königen vermählen. So bleiben seine Schliche unentdeckt, zumal da auch sein schlauer Helfershelfer Pego, den er zum Bürgermeister von Alexandria ernennt, ihm verspricht, reinen Mund zu halten. Und als ob es mit all diesem Wirrwarr noch nicht genug wäre, sind noch verschiedene sonstige Intrigen eingeflochten: als unglücklicher Bewerber um die Gunst des einen Mädchens erscheint die grotesk-komische Figur des Spaniers Bragadaccio; auch eine verbrecherische und wollüstige Königin von Ägypten, die in Cleanthes verliebt ist, wird in die Handlung verwickelt, die übrigens auch schon deshalb schwer zu verfolgen ist, weil

1) S. o. Bd. IV S. 252.

wir das Stück in dem einzigen Druck nur in sehr lückenhafter und verwahrloster Gestalt besitzen, es besteht bloß aus etwa 1600 Zeilen.¹ Auch vergaß Chapman als Lohnschreiber Henslowes insofern die klassischen Regeln, als er die Hauptperson in ihren Monologen öfters mit direkter Anrede an das Publikum seine Pläne darlegen läßt, noch schlimmer ist es, daß der Lustspielheld auch vor gemeinen Verbrechen wie Meineid und Totschlag nicht zurückschreckt.² Aber jedenfalls offenbart Chapman in diesem frühesten Werk eine robuste Sinnlichkeit, die gewiß nicht ihre Wirkung verfehlte, so wie auch hier schon mitunter jene an Shakespeare erinnernde Energie des sprachlichen Ausdrucks hervortritt³, wie sie uns später an manchen Stellen seiner großen Tragödien begegnen wird. Und vor allem erfüllt das Stück trotz seiner monströsen Geschmacklosigkeiten doch die Anforderung, die für Henslowe am wichtigsten sein mußte: es ist nicht langweilig. Es hat bis zu der Zeit, wo Henslowe seine Aufführungsverzeichnisse nicht weiter führte, also bis gegen Ende 1597, die stattliche Zahl von 22 Aufführungen erlebt, und als es 1601 von neuem auf den Brettern erschien, spendete Henslowe für Ausstattungszwecke die ansehnliche Summe von zusammen etwa 9 Pfund.

Chapmans Komödie ‚An Humorous Day's Mirth‘ (auf dem Titel des ersten Drucks von 1599 als ein Repertoirstück der Admiralstruppe bezeichnet) ist offenbar identisch mit der ‚comody of vmers‘ (humours), die Henslowe zuerst am 11. Mai 1597 mit dem Zusatz ‚ne‘ und dann noch zwölfmal in diesem Jahr verzeichnet. Die Identität ergibt sich, wie Fleay mit Recht bemerkt, aus dem Verzeichnis der Kleidungsstücke für verschiedene Personen des Dramas im Inventar der Admiralstruppe. Dies Drama steht entschieden höher als der ‚Blind Beggar‘. Zwar wimmelt es auch von den unwahrscheinlichsten Verwicklungen, aber es ist doch zugleich ein Charakter- und Konver-

1) Vermutungen über den ursprünglichen Zusammenhang der jetzt nicht mehr deutlich zu übersehenden Parallelhandlung bei Parrott 2, 674.

2) S. o. Bd. IV S. 311, 270.

3) Daß dieselbe schon von den Zeitgenossen gewürdigt wurde, ergibt sich aus den Stellen, die Pudsey in seinem Note Book (Stratford on Avon Note Books Nr. 1) auszog. (Zuerst nachgewiesen von Schöll, vgl. Parrotts Einleitung zu Bd. II seiner Ausg.).

sationsdrama. Es spielt in Paris; wir haben also hier den ersten Fall, daß Chapman, wie er das später noch so häufig tat, den Schauplatz der Handlung nach Frankreich verlegte oder sich aus der Geschichte dieses Landes einen Stoff wählte; ob dies durch persönliche Erlebnisse und Eindrücke zu erklären ist, entzieht sich unserer Kenntnis. Aus früherer Zeit kenne ich nur ein einziges Beispiel von einer englischen Komödie, die in Frankreich spielt, Shakespeares ‚Love's Labour's lost‘, und es ist wohl kein Zufall, daß die Hauptpersonen in beiden Komödien eine entschiedene Ähnlichkeit zeigen: Lemot in Chapmans Drama ist ebenso wie Shakespeares Biron ein typischer ‚humorous man‘, auch Lemot darf als Günstling des Königs von Frankreich sich alles erlauben und sich über alle Wunderlichkeiten und Narrheiten der Hofgesellschaft freimütig äußern, er besitzt die Keckheit, die ritterliche Schlagfertigkeit, den frivolen Zynismus des echten Kavaliers und sogar der Königin gegenüber hält er mit seinen obszönen Späßen nicht zurück. Wie andere Theaterdichter, so hat auch Chapman offenbar sehr viel Wert darauf gelegt, den charakteristischen Ton solcher Kavaliergespräche zu treffen¹, namentlich entfalten sich diese Herren in einer breitausgeführten Schilderung der Tischgesellschaft in einem ‚Ordinary‘. Chapman zeigt hier eine realistische Lebendigkeit, wie wir sie sonst nicht oft bei ihm finden.

Außerdem sind in die Lustspielhandlung noch zwei Charakterfiguren eingeflochten, wie sie uns ähnlich im Drama noch nicht begegnet sind. Vor allem der Melancholikus Dowsecer. Daß manche Kavaliers ein affektiert melancholisches Wesen annahmen, wird schon früher bei Shakespeare als eine französische Mode erwähnt und als solche kommt es auch in Montaignes berühmtem Werke vor.² Hier haben wir jedoch das erste Beispiel, daß ein solcher melancholischer Kavalier ernsthaft genommen wird. Wir sehen, wie er einsam und menschenflehig, in seine trübsinnigen Betrachtungen vertieft auf die Bühne tritt; um ihn auf andere Gedanken zu bringen, hat man ihm eine modische Hose (codpiece), ein Schwert und das Porträt einer schönen Dame in den Weg gestellt, an alle

1) S. o. Bd. IV S. 161.

2) S. o. Bd. IV S. 330.

diese Gegenstände knüpft Dowsecer, der sich unbeachtet glaubt, seine seltsamen Betrachtungen, während ihm der König mit-samt der Hofgesellschaft voll Bewunderung über all diesen Tief-sinn aus einem Versteck zuhört. Ein moderner Leser wird freilich diese Bewunderung nicht teilen können, aber Chapman hat offenbar eine Art von Selbstverherrlichung beabsichtigt, wenn er schildert, mit welcher allgemeinen Sympathie und Hochschätzung der abstruse Grübler behandelt wird, der sich in seine seltsamen Gedankengänge einspinnt. Später kommt dann noch ein närrischer Kavalier Labesha, der sich durch Nachahmung des vielbewunderten Melancholikers lächerlich macht; es ist dies das älteste bekannte Beispiel für die Figur des Gull, die von nun an immer häufiger erscheint.

Eine andere originelle Figur ist die frömmelnde Florila, die Gattin des alten Grafen Labervele, die aus Abneigung gegen alle irdische Eitelkeit sich so einfach wie ein Milchmädchen kleidet und sich von dem weltlichen Treiben der Hofgesellschaft zurückzieht. Sie ist als eine Puritanerin geschildert und auch ihre Ausdrucksweise zeigt entschiedenen Anklang an den Jargon der Sekte. Chapman hat also, wie später noch so viele andere Dichter den Hohn gegen die verhaßten Puritaner auch in ein Stück übertragen, das im Ausland spielt. Hier übernimmt es der kecke Lemot, die frömmelnde Dame zu ver-spotten. Er macht ihr scheinbar den Hof, verleitet sie, welt-lichen Putz anzulegen und weltliche Geselligkeit zu pflegen, denn sonst könne sie ja nicht wissen, ob sie fromm genug sei, um den Versuchungen zu widerstehn. So bringt sie denn der Verführer glücklich dazu, daß sie bereit ist, sich ihm hinzu-geben, als sie ihm aber die Hand zum Kuß reicht, beißt er hinein und bringt sie dadurch wieder zur Besinnung; sie er-scheint dann wieder als Puritanerin gekleidet und bewegt sich wie früher in salbungsvollen Phrasen. Also eine gekünstelte, forcierte, auf die Spitze getriebene Situation, wie sie für den Stil Chapmans und später auch für den Stil des in so mancher Hinsicht mit ihm verwandten Ben Jonson charakteristisch sind. Neben dieser Geschichte eines alten Mannes mit einer jungen Frau läuft dann noch die Geschichte eines jungen Mannes mit einer alten Frau, außerdem eine Liebesintrige des Königs (offenbar

Heinrich III.) und schließlich noch verschiedene andere Intrigen, in die Lemot überall wie ein schadenfroher Kobold eingreift. Wir brauchen nicht das alles nachzuerzählen, doch sei bemerkt, daß wie gewöhnlich in den englischen Komödien dieser Zeit, bloß mit dem Gedanken des Ehebruchs gespielt wird, ohne daß es wirklich dazu kommt.¹ Im ganzen ist es sehr wohl begreiflich, daß Chamberlain, der durch den allgemeinen Beifall bewogen wurde, eine Aufführung zu besuchen, sein Urteil kurz zusammenfaßt: ‚Viel Geschrei und wenig Wolle.‘ Und in der Tat vermögen alle die Personen, die sich da vor uns herumtreiben, uns doch kein rechtes Interesse abzugewinnen; der Dichter ist eine merkwürdige Persönlichkeit mit mancherlei eignen Gedanken — das fühlt man wohl hindurch — aber er ist so sehr in seine Gedankenwelt versenkt, daß er dadurch die proteische Wandlungsfähigkeit verliert und es nur selten vermag, seinen Personen ein warmes Leben einzuhauchen² und außerdem ist er — auch darin wieder mit Jonson vergleichbar — eine zu ‚saturnische‘ Natur für das wahre Lustspiel. In der Tat hat er sich damals schon auf dem Gebiet der Tragödie versucht, wo er, wie sich später zeigte, mit weit mehr Erfolg seine Eigenart entfalten konnte; er wird von Meres unter den ‚best for tragedie‘ genannt, doch ist aus diesem Zeitraum nichts Tragisches von ihm erhalten.

Im Gegensatz zu Chapman muß Ben Jonson schon frühzeitig die Neigung zum Theaterwesen in sich verspürt haben.³ Nachdem er in der Westminster Schule unter Camdens Leitung die Grundlage zu einer gediegenen klassischen Bildung erworben und sich dann den beschränkten Verhältnissen, unter denen er aufwuchs, eine Zeitlang durch Kriegsdienst in den Niederlanden entzogen hatte, finden wir ihn bereits im Alter von etwa vier-

1) S. o. Bd. IV S. 143f.

2) Dixon (Cambridge Hist. Lit. 6, 29)

sagt mit Recht: ‚he never learned to think in any character but his own.‘
 3) Kommentierte Gesamtausgabe der Werke Ben Jonsons von Gifford (9 Bde. 1816, neue Aufl. v. Cunningham 1875); eine gute Auswahl von Herford u. Nicholson in der Mermaid Series (3 Bde. 1893f.). Der Neudruck der ‚Works‘ von 1616 in den ‚Materialien‘ ist noch unvollendet. Eine Reihe von kommentierten Einzelausgaben erscheint seit 1903 in den ‚Yale Studies in English.‘ Ausführliche Biographie von Castelain (Paris 1907), kürzer Aronstein (Berlin 1906).

undzwanzig Jahren (20. Juli 1597)¹ als Schauspieler von Henslowe erwähnt. Nach allem, was wir von ihm wissen, kann er weder in bezug auf sein Äußeres, noch in bezug auf sein ganzes geistiges Wesen zum Schauspielerberuf sehr geeignet gewesen sein. Wir wissen nur noch von zwei Rollen, die er spielte. Die eine, ‚Zulziman‘, ist jetzt nicht mehr nachweisbar, die andere ist der Marschall Jeronimo in Kyds Tragödie; für die Darstellung dieses stämmigen, grotesk leidenschaftlichen Burschen waren gewiß in seiner Persönlichkeit die Vorbedingungen gegeben, während er die Gabe eines verständnisvollen Sichanschniegens an verschiedenartige schauspielerische Aufgaben schwerlich besaß. Dekker, aus dessen Polemik gegen Jonson im ‚Satiromastix‘ die Nachricht über diese zwei Rollen herkommt, sagt, Jonson sei bloß ein armer Lohnschauspieler (also kein share-holder) gewesen und sei auch als wandernder Schauspieler im Lederwams eines Fuhrmanns neben dem ‚play-wagon‘ hergeschritten. In der Zeit, da er zuerst als Schauspieler erwähnt wird, gehörte er zur Worcester-Truppe und wurde in die Unannehmlichkeiten verwickelt, die gegen Ende Juli 1597 sich für diese Truppe aus der Aufführung von Nashs Drama ‚The Isle of Dogs‘ ergaben. Offenbar enthielt dies Drama des englischen Aretino scharfe satirische Bemerkungen, welche Anstoß erregten, doch behauptete Nash selber, er habe bloß die Einleitung und den ersten Akt verfaßt, das übrige hätten die Schauspieler ohne jede Kenntnis seiner weiteren Absichten hinzugefügt. Unter den drei Schauspielern, die aus diesem Anlaß ein paar Wochen lang in Haft saßen, befand sich auch Ben Jonson und gewiß ist er derjenige unter den dreien, der, wie sich aus den Akten des Privy Council ergibt, an der Abfassung des Stückes beteiligt war; die beiden andern, Spencer und Shaw, sind bloß als Schauspieler bekannt. Jonson wird demnach etwa zu gleicher Zeit als Schauspieler und als Schauspielichter erwähnt; in welcher von diesen beiden Eigenschaften er sich aber zuerst versuchte, können wir nicht mehr wissen. Den Titel hat das anstoßerregende Drama von einer

1) Am 5. Mai 1610 wird er gelegentlich einer gerichtlichen Aussage als ‚aged 37 yeres or therabouts‘ bezeichnet; vgl. Wallace i. d. Englischen Studien 43, 370.

Insel in der Themse bei London; wenn also die Handschrift nicht verloren gegangen wäre¹, dann hätten wir wohl hier das erste Beispiel einer Schilderung des zeitgenössischen englischen Lebens im Lustspiel, die schon wegen der beiden Verfasser doppelt merkwürdig sein müßte. Aber leider ist auch über die nächsten dramatischen Versuche Jonsons nichts Näheres bekannt. Wenn Jonson 1598 von Meres unter den ‚best for tragedie‘ erwähnt wird, so wissen wir bei ihm ebenso wie bei Chapman von keinem einzigen Werk, auf das sich dies Lob gründen könnte, wir sehen bloß aus den Aufzeichnungen Henslowes, daß Jonson in Gemeinschaft mit Chettle und Porter im August 1598 eine Bezahlung erhielt für ein Drama mit offenbar komischem Inhalt: ‚Hot Anger soon cooled‘. Aber im folgenden Jahr hatte er jedenfalls schon ein Lustspiel vollendet, das sich noch erhalten hat, jedoch von Henslowe nicht erwähnt wird, es wurde auch nicht, wie ‚Hot Anger soon cooled‘, von der Admiralstruppe aufgeführt, sondern von der Shakespeari-schen; Jonson stand also auffallenderweise mit den beiden konkurrierenden Truppen in Verbindung. Der bereits früher erwähnte Bericht, wonach ein Deutscher während einer Aufführung dieses Dramas ‚Every Man in his Humour‘ 300 Kronen verlor, datiert vom 20. September 1598.²

Dieses Drama, in welchem die Eigenart Jonsons bereits voll entwickelt hervortritt, ist indes schwerlich das älteste, das sich von ihm erhalten hat.³ Im Jahr 1609 erschien unter Jonsons Namen ein Drama ‚The Case is Altered‘, das unverkennbare Spuren seines Geistes zeigt, obgleich manche von den charakteristischen Merkmalen, die dem ‚Every Man in his

1) Im Inhaltsverzeichnis einer vermutlich 1597 niedergeschriebenen, unvollständig erhaltenen Handschrift findet sich: ‚Isle of Dogs fr'mnt [fragment] by Thomas Nashe & inferior plaiers‘. Vgl. Frank J. Bourgoyne, Collotype Facsimile and Type Transcript of an Elizabethan Manuscript, London 1904. 2) S. o. Bd. IV S. 478. 3) Jonsons Komödie ‚A Tale of a Tub‘ (zuerst aufgeführt 1633) soll nach der Ansicht mancher Erklärer auf einem Entwurf beruhen, der in die Zeit Elisabeths zurückreicht und noch älter ist als ‚The Case is Altered‘. Jedenfalls aber sind die Spuren eines früheren Kunststils in der endgültigen Fassung nicht mehr zu erkennen und wir brauchen deshalb hier auf diese Fassung nicht einzugehen.

Humour' mit Jonsons Lustspielen aus den nächsten Jahren gemeinsam sind, hier vermißt werden. Der liederlich angefertigte Druck erschien offenbar ohne Wissen und Willen Jonsons, der dies Drama auch nicht in die Ausgabe seiner 'Works' von 1616 aufnahm. Es ist demnach aus inneren Gründen sehr wahrscheinlich, daß 'The Case is Altered' noch vor 'Every Man in his Humour' gedichtet wurde. Jedenfalls aber war dies Lustspiel schon vor 1599 bekannt; denn in diesem Jahre spricht Nash von 'that witty play of the case is altered'.¹ Doch könnte scheinbar gegen die Abfassung vor Every Man der Umstand vorgebracht werden, daß gleich in der ersten Szene der Dichter Antonio Balladino auftritt, mit dem offenbar Antony Munday gemeint ist, es findet sich auch in dieser Szene eine spöttische Anspielung darauf, daß Munday von Meres in 'Palladis Tamia' als 'our best plotter' bezeichnet wurde. Nun kann aber 'Palladis Tamia' (eingetragen 8. Sept. 1598) erst nach 'Every Man in his Humour' ans Licht getreten sein, und dementsprechend müßten wir auch 'The Case is Altered' in eine spätere Zeit setzen, wenn wir nicht annehmen wollen, daß die betreffende Szene erst später dem Stück vorangestellt wurde. Dies ist um so wahrscheinlicher, da die Szene ohne weiteres aus dem Zusammenhang losgelöst werden kann und Antonio Balladino später in dem Drama nicht mehr auftritt; vielleicht ist es durch das Vorbild der römischen Komödie zu erklären, daß sich Ben Jonson für berechtigt hielt, eine solche bloß in der ersten Szene erscheinende persona protatica einzuführen. Jedenfalls aber muß die Szene entstanden sein nicht lange nachdem Palladis Tamia erschienen war und Jonson noch auf ein aktuelles Interesse an diesem Werk rechnen konnte.

In dem Drama selber drängen sich die Parallelhandlungen und Zwischenhandlungen so sehr, daß sie gegenseitig einander Abbruch tun müssen. Aus den Captivi des Plautus entnahm Jonson die Geschichte von zwei Kriegsgefangenen, von denen

1) Über Zitate aus 'The Case is Altered' und 'Every Man in his Humour' in Bodenham's Belvedere (1600) vgl. Crawford in den Englischen Studien 43, 198ff. Nach Angabe des Titels der Ausg. von 1609 war dies Drama 'sundry times acted by the Children of the Blacke-friers', doch ist es fraglich, ob diese Angabe sich auch auf die ersten Aufführungen bezieht.

der Vornehmere sich für den Geringeren ausgibt und in die Heimat geschickt wird, um womöglich ein Lösegeld einzutreiben, während der Geringere — vermeintlich Vornehmere — sich opfert und in der Gefangenschaft verbleibt. Aus der *Aulularia* des Plautus entnahm Jonson die Geschichte von dem Geizigen, dem sein Goldschatz gestohlen wird. Bei Plautus dreht sich die Intrige nicht nur um diesen Goldschatz, sondern auch um die Vermählung der Tochter, die jedoch selber im Hintergrund bleibt, während Jonson sie in gefühlvollen Szenen vorführt und ihr eine romantische Liebesgeschichte andichtet. Der Liebhaber, den sie unter ihren vielen Bewerbern am meisten begünstigt, zieht in den Krieg. Ein zurückbleibender Freund, dem er das Geheimnis seiner Liebe anvertraut hat, will treulos das Mädchen für sich gewinnen; er gibt vor, er habe den Auftrag, sie heimlich zu ihrem Geliebten zu entführen. Kaum ist sie aber auf der Flucht mit ihm allein, da verfolgt er sie mit seinen zudringlichen Anträgen, bis der Geliebte unvermutet dazwischen tritt. Es zeigt sich hier eine auffallende Ähnlichkeit mit Shakespeares *Two Gentlemen of Verona*, auch darin, daß der treulose Freund unerwartet rasch und leicht Verzeihung findet, andrciseits wird man bei der doppelten Verzweiflung des Geizigen, der zugleich sein Geld und seine Tochter verliert, an Shylock erinnert. Dann entsteht noch eine weitere Verwicklung dadurch, daß auch der Vater des Geliebten, der alte Graf Ferneze als Nebenbuhler seines Sohnes auftritt, also dieselbe Situation wie in der *Casina* und im *Mercator* des Plautus; auch er vergafft sich in die vermeintliche Tochter des Geizigen, denn in Wirklichkeit ist sie gar nicht dessen Tochter, sondern, wie sich zum Schluß herausstellt, von ihm als kleines Kind entführt und die Schwester jenes vornehmen Kriegsgefangenen, der aus den *Captivi* entlehnt ist. Und endlich erscheinen zwei Töchter des alten Grafen, eine ernsthafte und eine schalkhafte, die natürlich auch in der großen Schlußszene nicht leer ausgehen dürfen. Der spitzbübische Diener, der den Goldschatz stiehlt, hat noch einen Spießgesellen zur Seite, den lustigen Schuster Juniper, also eine Figur, die in der volkstümlichen Literatur und im volkstümlichen Drama schon öfters aufgetreten war¹, und daneben

1) Z. B. s. o. Bd. IV S. 625 u. 338; vgl. Baskervill S. 94 ff.

treiben sich noch allerlei Bediente und Pagen mit ihren Späßen auf der Bühne herum. Man sieht, das Stück ist überladen und verworren, aber doch recht unterhaltend. Die spannenden Situationen kommen ganz gut zur Geltung, und in der romantischen Geschichte Rahels, der vermeintlichen Tochter des Geizigen, hat Jonson zartere Töne angeschlagen, als man sie sonst bei seinen weiblichen Rollen gewöhnt ist. Die speziell Jonsonischen Charakterzüge treten in dem belustigenden Wirrwarr noch nicht sehr deutlich hervor. Seine eigentümliche Vorliebe, Menschen mit einem dominierenden, scharf hervorstechenden Charakterzug (humour) zu schildern, zeigt sich eigentlich bloß in der von Plautus entlehnten Figur des Geizigen; bei dem alten Grafen Ferneze ist ein Ansatz zu solcher Charakterschilderung gemacht, der aber im Gedränge und Gewirre der Handlung nicht zu rechter Durchführung kommt. Die Neigung Jonsons zu persönlicher Polemik und Satire tritt uns eigentlich nur in jener vermutlich später zugefügten Einleitungsszene entgegen, doch kann er sich außerdem auch einen gelegentlichen Ausfall gegen die Verständnislosigkeit des vornehmen und geringen Pöbels im Theater nicht versagen; offenbar hatte er schon in seinen früheren dramatischen Versuchen durch sein scharfkantiges Wesen die Opposition herausgefordert.

Jonson zeigt bereits in seinen dramatischen Anfängen jene merkwürdige Übereinstimmung mit Chapman, auf die schon früher hingewiesen wurde. Auch bei ihm glaubt man gleich von vornherein hindurchzufühlen, daß er sich für die Lohnarbeit für die Schauspielertruppen eigentlich zu gut dünkte. Wie Chapman im ‚Blind Beggar‘, so sucht auch Jonson hier durch Überladung mit überraschenden Situationen und auf die Spitze getriebenen Effekten zu wirken; es fehlt nicht an manchem ingeniös Ausgedachtem, aber es überwiegt doch der Eindruck des Gewollten und Gezwungenen, und wir vermissen durchaus den behaglichen Humor, an dem wir uns bei anspruchsloseren Playwrights so oft erfreuen können.

‚Every Man in his Humour‘ (eingetragen 14. Aug. 1600, gedruckt 1601¹⁾) wird jetzt gewöhnlich in der späteren Fassung

1) Neudruck im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 38 und Materialien X.

aus dem ersten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts gelesen und zitiert, wo der Schauplatz nach England verlegt und ein Prolog vorangestellt ist, der diese Komödie in hohen Tönen als das Musterbild einer neuen Richtung der dramatischen Kunst anpreist. Als jedoch das Drama im Sept. 1598 zuerst auf den Brettern erschien, wurde dies schwerlich als ein epochemachendes Ereignis empfunden. Die Handlung hebt sich in üblicher Weise von einem italienischen Hintergrund ab und das Ganze ist noch mehr als in Jonsons früherer Komödie auf einen ähnlichen Ton gestimmt, wie ihn schon Chapman in ‚An Humorous Day’s Mirth‘ angeschlagen hatte. Wie in Chapmans Drama erhält die verworrene Handlung ihr Hauptinteresse durch die daran beteiligten, scharf gezeichneten Charakterfiguren; wir sehen auch hier sympathisch geschilderte, übermütige junge Weltleute und daneben abgeschmackte Gulls, die bestrebt sind, die tonangebenden Modeherren zu kopieren, auch insofern als sie gelegentlich die modische Melancholie zur Schau tragen; ferner spielt auch die Eifersucht in die Handlung hinein, der Höhepunkt der Verwirrung und zugleich die Auflösung wird in beiden Fällen dadurch herbeigeführt, daß durch eine Mystifikation, die von den übermütigen Herren ausgeht, alle beteiligten Personen an einem Ort zusammengebracht werden. Bei dieser Intrige haben die jungen Herren einen sehr gewandten Helfershelfer in einem Diener, der nach Art der römischen Lustspielsklaven seinen jungen Gebieter gegenüber dem Vater unterstützt; ähnlich wie vorher in Chapmans ‚Blind Beggar‘, so erscheint auch hier der Intrigant stets wieder in neuen Verkleidungen. Im übrigen ist die Intrige nicht besonders geistreich erfunden; neben der Überlistung des Vaters handelt es sich darum, daß der junge Herr Gelegenheit findet, sich ungestört einer jungen Dame zu nähern, deren Schwester mit einem Kaufmann vermählt ist. Nun ist aber dieser Kaufmann von der Eifersucht geplagt; es werden allerlei Intrigen ins Werk gesetzt, um ihn aus dem Haus zu bringen, damit er seine Frau bei einem vermeintlichen Liebesabenteuer ertappen könne, und andererseits um die Frau aus dem Haus zu bringen, damit sie den Mann ertappen könne, eigentlich alles unnötig, denn nach der ganzen Sachlage hätte der junge Herr

nur einen Besuch zu machen und um die Hand seiner Geliebten anzuhalten brauchen und die Sache wäre erledigt gewesen. Doch war offenbar für Jonson selber das Wichtigste die Zeichnung der Charaktere mit ihrem dominierenden ‚humour‘.¹ Solche Charaktere waren selbstverständlich im Drama nichts Neues; sie waren, um nur das Nächstliegende zu erwähnen, schon in Chapmans Lustspielen erschienen und der Geizige in ‚The Case is Altered‘ konnte ja auf eine lange Ahnenreihe zurückblicken; das Neue besteht offenbar darin, daß Jonson in diesem Drama die Schilderung mannigfacher Humours als seine eigentliche Hauptaufgabe betrachtete. Daß demgegenüber der Mangel an einer interessanten Handlung schon damals von manchen getadelt wurde, ergibt sich aus der früher erwähnten Balladinoszene in ‚The Case is Altered‘; Balladino sagt dort, die Humours gefielen zwar den Gentlemen ‚but the common sort they care not for’t, they know not, what to make on’t; they look for good matter, they‘ und in seiner Eigenschaft als ‚best plotter‘ fügt er hinzu, er verzichte darauf, durch solche ‚humours‘ den Beifall der Gentlemen zu erwerben: ‚the plot shall carry it‘.

Der einzige humour, der mit dem Gang der Handlung in Zusammenhang steht, ist übrigens die Eifersucht des Kaufmanns. Eifersüchtige Männer waren schon vorher oft genug im Lustspiel erschienen, aber sie hatten entweder Frauen, die ihnen genügenden Grund dazu gaben, oder ihre Eifersucht wurde durch Verleumdungen oder durch eine seltsame Verkettung von Umständen erweckt. Jonson scheint jedoch originell zu sein als Schilderer der Eifersucht als einer krankhaften Gemütsanlage, die ohne hinlänglichen äußeren Grund hervortritt, man könnte damit höchstens die Komödie ‚Il Geloso‘ von Bentivoglio (c. 1540) vergleichen, die Jonson wohl

1) Näheres hierüber s. o. Bd. IV S. 322ff. Das Wort kommt bekanntlich von den Flüssigkeiten (Blut, Galle usw.), die nach der alten Psychologie bei den vier Temperamenten vorherrschen. Im übrigen kommt die Geschichte des Wortes und seiner Verwendung in der englischen Literatur hier für uns nicht in Betracht; sie wird von Baskervill S. 34ff. eingehend behandelt, der auch hier schon auf mehrere Übereinstimmungen mit Chapmans Lustspielen hingewiesen hat.

schwerlich kannte, wenn auch in beiden Fällen der Eifersüchtige fälschlich voraussetzt, die Liebeswerbungen, die einer in seinem Hause weilenden Verwandten gelten, bezögen sich auf seine Frau.¹ Dagegen hat Jonson offenbar vom Euclio des Plautus gelernt, solche von einem Trieb beherrschte Figuren bühnenwirksam, wenn auch mit grotesker Übertreibung zu schildern; vortrefflich ist ihm die Szene gelungen, wie der Kaufmann, ehe er ausgeht, seinen treuen alten Handlungsdiener auffordern will, seine Frau zu überwachen, aber doch nicht recht sich entschließen kann, ihn in sein Vertrauen zu ziehen; er bestätigt die Wahrheit, die Jonson in die Worte faßt: ‚Horns in the mind are worse than on the head.‘ Die übrigen humours stehen mit der Handlung in keinem rechten Zusammenhang. Die Gulls sind hier durch zwei sehr belustigende Exemplare vertreten, ein täppischer und ein feinerer, der auch literarische Präntationen hat und als Vorleser seiner Gedichte eine unfreiwillig komische Wirkung erzielt, besonders wenn er sie der Dame seines Herzens vorträgt. Diese Gedichte mit ihren von allen Seiten her zusammengestohlenen Red Blumen geben Jonson Anlaß, auch die literarische Satire einzuflechten² und der junge Herr Lorenzo, der glückliche Liebhaber der Dame, der von seinem Vater wegen seiner Neigung zur Poesie allerlei tadelnde Bemerkungen hören muß, nimmt den Anlaß wahr, sich über den Unterschied zwischen solcher kümmerlich erborgter Verse-macherei und wahrer Poesie mit glänzender Rhetorik zu ergehen. Beide Gulls blicken bewundernd empor zu dem Miles gloriosus Bobadilla, der sich vor allen seinen zahlreichen Brüdern durch originelle Behandlung auszeichnet. Natürlich ist alles erlogen, was er von seinen Heldentaten und seinen Erfahrungen im Waffenhandwerk berichtet, aber er ist kein geräuschvoll bombastischer Prahlhans wie etwa Pistol; er spendet vielmehr seine Erfahrungen über Kriegführung, Fechtkunst und Ehrenhändel mit einer vornehm ruhigen Sicherheit, von der man wohl verstehen kann, daß sie bei den Gulls Eindruck macht, selbst der Wasserträger und

1) S. o. Bd. II S. 303.
Baskervill S. 120 ff.

2) Vor allem gegen Samuel Daniel, vgl.

seine Frau, bei denen der arme Schlucker eine kümmerliche Wohnung hat, stehen unter dem Einfluß seines imponierenden Wesens und gewähren ihm unbeschränkten Kredit; schließlich wird er freilich schmachvoll bloßgestellt, wie dies dem traditionellen Charakter seiner Rolle entspricht. Und gegen Ende des Dramas erscheint dann noch ein wunderlicher Kauz, der Richter Clement, vor dessen Tribunal alle diese Verwicklungen zu einem glücklichen Ende geführt werden und der in Ausübung seines Berufs einen etwas gezwungenen Humor entfaltet.

Ohne Zweifel glaubte Ben Jonson selber, in dieser Komödie ein Werk von stilgerechter Klassizität hingestellt zu haben. Er gibt ebenso wie die römischen Komiker ein Bild aus dem Leben der mittleren Stände, mit völliger Ausschließung des romantisch-phantastischen Elements, das in „The Case is Altered“ doch noch ein wenig hineingespielt hatte, und auch nach der Vorschrift des Aristoteles mit Ausschluß gefahrdrohender Situationen, wie sie mitunter in der romantischen Komödie vorkommen.¹ Auch hat er die Einheit der Zeit eingehalten. Wenn die Handlung an mehreren Orten im Gebiet ein und derselben Stadt spielt, so war das nach der Meinung Ben Jonsons und seiner Gesinnungsgenossen keine Verletzung der Regel von der Einheit des Orts. Und auch in bezug auf die ‚humours‘ meinte er offenbar sich in Übereinstimmung mit der antiken Kunstübung zu befinden, obgleich dort für eine derartige Anhäufung solcher Personen in einem und demselben Stück kein Beispiel bekannt ist. Unter allen Umständen aber befand sich Jonsons Drama in einem seltsamen Gegensatz zu dem sonstigen Repertoire der Chamberlainstruppe, das damals von den Dramen aus Shakespeares glänzendster und glücklichster Zeit beherrscht wurde. Nach einer Tradition, die uns Rowe in seinem Lebensabriß Shakespeares (1709) übermittelt hat, sollen die übrigen Schauspieler der Truppe das von dem Anfänger Jonson eingereichte Stück — womit nur ‚Every Man in‘ gemeint sein kann — nach flüchtiger Durchsicht verworfen haben, erst Shakespeare, der es sich genauer ansah, habe die Aufführung durchgesetzt. Wenn Shakespeare wirklich mit seinem Einfluß

1) S. o. Bd. IV S. 270.

dies Werk unterstützte, das von seiner eignen Kunstrichtung so weit ablag und dessen Verfasser sich schwerlich durch eine einschmeichelnde Persönlichkeit empfahl, so würde das sehr wohl zu der ‚open and free nature‘ stimmen, die Jonson später an ihm rühmte. Jedenfalls erscheint Shakespeare als erster in dem Verzeichnis der Schauspieler, die nach Angabe der ersten Folio von Jonsons Werken bei der Aufführung dieses Dramas mitwirkten, gewöhnlich nimmt man an, daß er die Rolle des alten Lorenzo übernahm, sie nähert sich auch in der Tat am meisten dem statarischen Charakter der Rollen, von denen wir wissen, daß Shakespeare sie spielte.

Um dieselbe Zeit, da Jonson seine beiden Komödien verfaßte, die in herkömmlicher Weise auf italienischem Boden spielen, finden wir im Repertoire der Admiralstruppe zwei merkwürdige Komödien aus dem englischen Leben. Die eine ist von Henry Porter verfaßt, der in Henslowes Tagebuch zuerst im Dezember 1596 erscheint, um im Mai 1599 wieder daraus zu verschwinden, Meres erwähnt ihn 1598 unter den ‚best for comedy‘. Sein einziges erhaltenes Drama wurde ohne vorherigen Eintrag in zwei verschiedenen Drucken mit dem Datum 1599 veröffentlicht; auf dem Titel wird er als ‚Henry Porter, Gent[leman]‘ bezeichnet. Sonst wissen wir von ihm gar nichts, weder aus früherer noch aus späterer Zeit, doch ist er vermutlich identisch mit einem Gentleman Henry Porter, der sechzehnjährig i. J. 1589 im Brasenose College in Oxford immatrikuliert wurde.¹ Solange er im Tagebuch erscheint, lebte er offenbar ganz in derselben Weise von der Hand in den Mund wie die anderen Hensloweschen Lohnschreiber, er empfing in der üblichen Art Vorschüsse auf die Theaterstücke, die er in der Arbeit hatte; am 28. Februar 1599 mußte er sich dem Wucherer gegen ein Darlehn von vierzig Schillingen verpflichten, ihm alle Stücke anzubieten, die er in Zukunft allein oder zusammen mit anderen schreiben werde. Übrigens entfaltete er keine solche Massenproduktion wie Chettle, Drayton und andere seiner Mitsklaven, mit Chettle verfaßte er das historische Drama von den Spensers und den zweiten Teil eines

1) Vgl. Gayley 1, 519; zum folgenden s. Henslowe 2, 193.

Dramas ‚Black Batman of the North‘, mit Chettle und Jonson die Komödie ‚Hot Anger soon cooled‘, ohne Mitarbeiter ein Stück, dessen Titel nicht erwähnt wird, ferner ‚Love prevented‘ und den zweiten Teil der ‚Two Angry Women of Abington‘, zuerst erwähnt am 22. Dezember 1598. Der erste Teil dieses Dramas, der im Druck vorliegt, wird bei Henslowe nicht erwähnt, obwohl durch das Titelblatt des Druckes die Aufführung durch die Admiralstruppe bezeugt ist; dieser Teil ist also vermutlich im Tagebuch unter einem andern Titel verborgen, Fleay denkt dabei an ‚Love prevented‘. Daß wir im erhaltenen Drama den ersten Teil besitzen und nicht den zweiten, ist wohl kaum zu bezweifeln.

Jedenfalls müssen wir es nach dem erhaltenen Drama bedauern, daß wir so wenig von dem Verfasser und von seinen übrigen Werken wissen. Während wir schon früher, vor allem bei Greene, in historischen und phantastischen Dramen das Leben und Treiben der englischen Heimat mit liebevollem Humor geschildert fanden, haben wir hier eine ebensolche Schilderung in einem Lustspiel, das sich vom Hintergrund des zeitgenössischen England abhebt. Die Grundzüge der Handlung sind sehr einfach; Porter hat sie wohl selbst erfunden und nicht aus einer Novelle entlehnt. Die Gattinnen zweier wohlhabender Gutsbesitzer, Barnes und Goursey, geraten aus nichtigem Anlaß in Streit, die Ehemänner suchen sie vergeblich auszusöhnen, da gerät Herr Barnes auf den Gedanken, es sei wohl das beste, seine Tochter Mall mit Frank, dem Sohn des Herrn Goursey zu vermählen, und auch der alte Goursey hält das für eine durchaus passende Partie. Da aber die feindlichen Mütter die Heirat hintertreiben wollen, geben sich die jungen Leute auf freiem Feld im Dunkeln ein Stelldichein, um gemeinsam nach Oxford zu fliehen und sich dort trauen zu lassen; die Väter unterstützen den Plan, die Mütter wollen Tochter und Sohn abfassen und so entwickelt sich im Dunkeln eine Szene voll mannigfach gekreuzter Verwechslungen und Mißverständnisse, in die auch noch allerlei andere Personen, vor allem drei clownhafte Dienerfiguren verwickelt sind. Diese nächtliche Szene zieht sich bis an das Ende des Stückes hin, von dem sie mehr als ein Drittel umfaßt. Ein moderner Leser

wird diese Szene etwas allzu weitläufig finden, zumal wenn er sich erinnert, daß auf dem Theater sich das alles bei hellem Tageslicht abspielte und die Zuschauer sich die Dunkelheit hinzudenken mußten; auch hat man das Gefühl, daß das erwünschte Ende des Lustspiels auch ohne den großen Apparat aller dieser Verwicklungen hätte herbeigeführt werden können. Aber dennoch behält dieses aus dem Leben gegriffene englische Sittenlustspiel sein Interesse. Man fühlt namentlich bei den zwei alten Herren wie auch bei dem jungen Frank Goursey und seinem Freunde Philip Barnes, daß sie nach dem Leben gezeichnet sind; besonders hübsch ist eine Szene, wo der alte Goursey dem jungen zuredet, sich in das Joch des Ehestands zu begeben; er selber habe, als sein Vater ihn seinerzeit dazu beredete, sich genau ebenso gesträubt, aber, wie er jetzt einsehe, mit Unrecht. Die junge Mall ist zugleich sinnlich und schnippisch, sehr gern bereit unter die Haube zu kommen und durchaus nicht sentimental, sie gesteht selber [Sz. VIII]:

Lying alone we muse on things and things,
And in our mind one thought another brings.

Vor allem aber müssen die Clownfiguren Beifall gefunden haben, auf die Späße der zwei Diener Dick und Nicholas wird auch auf dem Titelblatt besonders hingewiesen. Nicholas ist vor allem groß im Zitieren von Sprichwörtern, die er ebenso wie Sancho Panza mit trefflichem Humor anzubringen weiß, Dick ist ein frecher Bursche, der es sogar wagt, seiner Herrin Liebesanträge zu machen, als er mit ihr im Dunkeln auf freiem Feld allein ist. Auch werden durch das Aufeinanderstoßen und Übereinanderpurzeln der Clowns im Dunkeln allerlei komische Effekte herbeigeführt. Natürlich braucht der Dichter in diesem realistischen Lustspiel von den Freiheiten des romantischen Dramas keinen Gebrauch zu machen; die Handlung spielt an ein und demselben Tage und im Umkreis einer und derselben Ortschaft. Dagegen ist die Redeweise durchaus nicht so realistisch, der Dichter verwendet in sehr ausgedehntem Maße den Reim, den er geschickt handhabt, aber auch der Prosadialog ist reich an schlagfertigen Repliken, in denen sich besonders ein vorlauter kleiner Diener des Frank Goursey auszeichnet.¹

1) Vgl. besonders VIII 320ff. Eine vereinzelte Stelle (am Anfang von Szene 10) beweist, daß der Verfasser sich auch in schwungvoll ge-

Ungefähr gleichzeitig verfaßte ein anderer Lohnschreiber Henslowes, William Haughton, ein Lustspiel ‚A Woman will have her Will‘. Zuerst begegnet uns der ‚junge Haughton‘ (yonge harton) im November 1597 in Henslowes Tagebuch mit einem ungenannten Drama, dann folgen im Februar und Mai 1598 Zahlungen für das hier erwähnte Stück; es wurde dann am 3. August 1601 eingetragen, erschien aber erst 1616 und später noch in zwei weiteren Auflagen ohne Verfassernamen im Druck. Der Inhalt dieses Dramas ist uns schon bekannt; zu seiner Beliebtheit hat es wahrscheinlich mit beigetragen, daß darin die englischen Bewerber um die Gunst der drei Mädchen gegenüber den drei lächerlich und verächtlich geschilderten Ausländern eine so glänzende Rolle spielen.¹ Jedenfalls bewährt sich Haughton hier als geschickter und effektkundiger Playwright, der Gesprächston ist sehr frisch und lebendig, mit reichlicher Anwendung des Reims in den versifizierten Teilen, freilich ist die Redeweise der drei jungen Mädchen, sowohl gegenüber den englischen Liebhabern wie auch gegenüber den verhaßten ausländischen Bewerbern durchaus nicht sehr fein und gewählt.

Eine vereinzelte Stellung unter den Dramen dieses Zeitraums nimmt der ‚Mucedorus‘ ein, der ohne vorherige Eintragung mit der Jahreszahl 1598 erschien², nach Angabe des Titels ‚newly set foorth, as it hath bin sundrie times plaide in the honourable Cittie of London‘. Es ist ein Stück, in welchem romanhafte und clownhafte Elemente ganz in ähnlicher Weise gemischt sind, wie schon in den ‚Triumphs of Love and For-

hobenem Stil zu bewegen verstand; in VIII 180, wo Frau Barnes sagt: ‚He rather have her married to her grave‘ ist der Anklang an Romeo III 5, 141 unverkennbar.

1) S. o. Bd. IV S. 258 ff. Die Tendenz wird im ersten Druck auch noch dadurch hervorgehoben, daß dort neben dem ursprünglichen Titel noch ein zweiter steht: ‚Englishmen for my money‘. Betreffs der italienischen Anklänge wäre auch noch auf die Art hinzuweisen, wie die Hinterwand zu komischen Situationen verwendet wird (s. o. Bd. IV S. 341); der verliebte Dutchman wird einmal ähnlich wie der Zauberer Virgil in der berühmten mittelalterlichen Anekdote an einem Strick in einem Korb in die Höhe gezogen und bleibt zwischen Himmel und Erde schweben.

2) Neu herausg. Hazlitt-Dodsley 7, Warneke u. Proescholdt, Halle 1878, u. in den meisten Sammlungen der Pseudo-Shakespeariana.

tune' oder 'Common Conditions'. Und ebenso wie in diesen Dramen der vormarlowischen Zeit, so ist auch im 'Mucedorus' von einer Einwirkung der neuen Kunstrichtung nicht das geringste zu spüren, abgesehen davon, daß anstatt der Reinverse der Blankvers, beziehungsweise in den komischen Szenen die Prosa vorherrscht, doch begegnet uns daneben sehr häufig das altmodische Kunstmittel der Alliteration. Im übrigen ist die Handlung mit kindischer Unbeholfenheit aus gangbaren Roman- und Märchenmotiven zusammengestellt. Wenn der Prinz Mucedorus von Valencia als Schäfer verkleidet sich der schönen Prinzessin Amadine von Aragon nähert und einen Bären erlegt, der das Leben der Prinzessin bedroht hatte, während der feige Begleiter der Prinzessin die Flucht ergriff, so sind hier die Abenteuer des Prinzen Musidorus aus Sidneys Roman 'Arcadia' dramatisiert. Doch ist hier der feige Begleiter zugleich auch ein Bewerber um die Gunst der Prinzessin und sucht durch verbrecherische Ränke die Neigung der Prinzessin zu ihrem Retter zu durchkreuzen. Später flieht dann der vermeintliche Schäfer mit der Prinzessin und beide geraten in die Gewalt eines Menschenfressers, der von Mucedorus erschlagen wird. Das alles zieht sehr rasch an uns vorüber, obgleich mehrmals das bereits Geschehene in ungeschickter Weise noch einmal erzählt wird; in der Andeutung und Ausmalung der Seelenzustände tritt die kindische Unbeholfenheit womöglich noch stärker hervor als in den Dramen der früheren Periode. Und auch der Clown Mouse, auf dessen 'merie conceites' das Titelblatt besonders hinweist, ist in demselben Stil gehalten, er operiert mit altherkömmlichen Clownspäßen, vor allem mit komischen Mißverständnissen, z. B. auf die Aufforderung 'give ear to me' antwortet er 'How?', give you one of my ears' u. dgl. m. Doch enthielt die Clownrolle auch solche ganz besonders dankbare Situationen, wie z. B. wenn der Clown von dem Bären verfolgt wird, der leibhaftig auf der Bühne erscheint. Außerdem hat der Mucedorus eine allegorische Umrahmung, ähnlich wie die 'Triumphs of Love and Fortune': vorangestellt ist ein Streitgespräch zwischen Comedy und Envy: Envy will die Freuden der Comedy durchkreuzen, also die Hindernisse, die sich dem Helden des Stücks in den Weg stellen,

sind als von ihr ausgehend gedacht. Am Schluß steht noch ein derartiges Gespräch; Comedy sagt zu Envy: ,Wenn du dich vor mir nicht beugen willst, dann beuge dich wenigstens vor einem anderen Weibe, und damit wird das Schlußgebet für die Königin Elisabeth eingeleitet. Das alles wickelt sich sehr schnell und summarisch in nicht ganz 1300 Zeilen herunter. Die seltsame Tatsache, daß ,Mucedorus‘ unter allen Dramen dieser großen Zeit den größten buchhändlerischen Erfolg hatte, wurde schon früher erwähnt.¹

1) S. o. Bd. IV S. 100. Über eine Umarbeitung aus späterer Zeit, die von der Shakespearischen Gesellschaft aufgeführt wurde s. u. Ob auch die ursprüngliche Fassung zum Repertoire dieser Gesellschaft gehörte, ist unbekannt.

Elftes Buch.

Das Drama in der Zeit von c. 1599 bis 1603.

Etwa fünfzig Dramen haben sich aus diesem Zeitraum erhalten, also ungefähr eine doppelt so große Zahl wie aus dem vorhergehenden. Auch können wir verfolgen, wie jetzt eine weit größere Anzahl von Dichtern neu hervortritt oder doch uns nach ihrem literarischen Charakter deutlicher erkennbar wird; mehrere darunter nehmen von nun an eine Reihe von Jahren hindurch eine führende Stellung ein. Von Shakespeare können wir mit Sicherheit sechs, vielleicht auch sieben Dramen hierher rechnen. Offenbar war für ihn das fünfunddreißigste und sechsunddreißigste Lebensjahr eine Epoche der höchsten Kraftentfaltung, aus den fünfzehn Monaten etwa vom Frühjahr 1599 bis zum Sommer 1600 stammen jedenfalls vier von seinen Meisterdramen (Heinrich V., Julius Cäsar, Viel Lärm um nichts, Wie es euch gefällt), also im Durchschnitt je eins in nicht ganz vier Monaten, während bei Betrachtung der gesamten Wirksamkeit Shakespeares ein Drama in acht Monaten sich als Durchschnittszahl ergibt. Außerdem wurde ‚Was ihr wollt‘ spätestens im Winter 1601/2 und ‚Hamlet‘ spätestens im Sommer 1602, vermutlich aber schon im Herbst 1601 vollendet und aller Wahrscheinlichkeit nach bald darauf auch ‚Troilus und Cressida‘. In dieser Zeit können wir uns auch zuerst eine deutlichere Vorstellung davon bilden, was die Shakespearische Truppe neben den Werken ihres Hauptmeisters den Theaterbesuchern zur Ausfüllung des Repertoires darbot: die Kriminaltragödie ‚A Warning for Fair Women‘, offenbar ein Konkurrenzstück zu den gleichartigen Dramen, die damals der Admiralstruppe einen großen Zulauf verschafften; ferner zwei flüchtig

gearbeitete Historiendramen: eine Episode aus dem niederländischen Krieg u. d. T.: ‚A Larum for London‘, ein Drama von Aufstieg und Sturz des Kanzlers Thomas Cromwell, die freilich nur einen dürftigen Ersatz dafür bieten konnten, daß Shakespeare gleich zu Beginn dieses Zeitraums nach dem glänzenden Triumph seines ‚Heinrich V.‘ das Fach der History für längere Zeit verließ. Daneben brachte die Truppe im Jahre 1599 von Ben Jonson, dessen ‚Every Man in‘ sie im vorhergehenden Jahr freundlich aufgenommen hatte, nun auch das anspruchsvollere und weniger gelungene Gegenstück ‚Every Man out‘, doch bald darauf entzweite Jonson sich mit diesen Schauspielern und verfolgte sie von einer anderen Bühne herab mit Schmähungen, die dann von der Shakespearischen Truppe durch die Aufführung von Dekkers ‚Satiromastix‘ beantwortet wurden; erst gegen Ende dieses Zeitraums (1603) kehrte Jonson mit der Tragödie ‚Sejanus‘ zu seinen früheren Freunden zurück. Zu dem Aufschwung dieser Truppe hat ohne Zweifel auch ihre Übersiedlung in ihr neues Schauspielhaus, das Globetheater auf der rechten Seite der Themse beigetragen, dessen Eröffnung am Anfang dieses Zeitraums, spätestens im Mai 1599 erfolgte. In welchem Maße Shakespeare als die Hauptperson der Truppe anerkannt war, ergibt sich daraus, daß in einer Urkunde vom 16. dieses Monats von dem neuen Theater als ‚in domo de novo aedificata ... in occupacione Williellmi Shakespeare et aliorum‘ die Rede ist.¹

Was die Admiralstruppe betrifft, so ist auch in diesem Zeitraum von den zahlreichen Stücken verschiedenartigsten Inhalts, deren Titel uns überliefert sind, nur ein verschwindend kleiner Teil erhalten. So besitzen wir auch nicht ein einziges von allen den Stücken, an denen Drayton, der literarisch hervorragendste unter den damaligen Lohnschreibern Henslowes mitarbeitete. In dem merkwürdigen Drama ‚Sir John Oldcastle‘, das von ihm zusammen mit Munday und noch zwei andern in unverkennbar polemischer Absicht gegen die Falstaffianer der konkurrierenden Truppe verfaßt wurde, vermögen

1) Vgl. die von Wallace in den Times 1. Mai 1914 mitgeteilten Aktenstücke, einiges daraus auch im Shakespeare-Jahrbuch 51, 226 ff. Auch s. o. Bd. IV S. 473 f.

wir seinen Anteil jetzt nicht mehr heraus zu erkennen. Deutlicher tritt in der Darstellung der Schicksale des wickliffischen Märtyrers der Anteil des Antipapisten Munday hervor, dem wir aus inneren Gründen auch noch ein anderes Repertoirstück der Admiralstruppe, das merkwürdige historische Lustspiel ‚Look about you‘ zuschreiben dürfen. Von Dekker, der schon früher (1598) in Henslowes Aufzeichnungen als einer der rührigsten Playwrights der Admiralstruppe erscheint, haben sich aus diesem Zeitraum zwei schöne Beispiele seiner volkstümlich heiteren Kunst erhalten: ‚The Shoemaker’s Holiday‘ und ‚Fortunatus‘. Außerdem verfaßte er damals seine Komödie von der geduldigen Griseldis in Gemeinschaft mit Haughton und Chettle. Auch an dem Schauerdrama ‚Lust’s Dominion‘ (1600?) hat Dekker vielleicht einen Anteil. Zweifelhaft erscheint es, ob Haughton, der uns schon als realistischer Lustspieldichter bekannt ist, auch die phantastische Komödie ‚Grim the Collier‘ verfaßte. Von dem fingerfertigen Chettle haben zwei unbedeutende Stücke ‚The Blind Beggar of Bednal Green‘ und die bluttriefende Rache- tragödie ‚Hoffman‘ den Weg zur Presse gefunden. Wie die konkurrierende Truppe, so erhielt auch die Admiralstruppe jetzt ein neues Theatergebäude, das Fortunatheater, das im Norden der Stadt im Jahre 1600 genau nach dem Muster des neuerrichteten Globetheaters gebaut wurde.

Von den anderen Schauspielertruppen haben wir nur spärliche Nachrichten. Heywoods zweiteiliges Drama von Edward IV., in welchem wir diesen anziehenden Dichter nach seinem früheren ungeschickten Versuch zuerst eine eigenartige Begabung entfalten sehen, wurde nach Ausweis des Titelblatts von den Schauspielern des Earl of Derby aufgeführt. Die Truppe des Lord Worcester, die von Mitte 1602—3 in Henslowes Rose-theater auf dem südlichen Themseufer spielte, nachdem dieses Theater von der Admiralstruppe geräumt worden war, spielte Heywoods Meisterwerk ‚A Woman killed with Kindness‘; ein anderes höchst erfolgreiches anonymes Drama ‚How a man may choose‘ usw., das nach Ausweis des Titelblattes zum Repertoire derselben Truppe gehörte, wird jetzt gleichfalls von vielen für ein Werk Heywoods gehalten. Außerdem spielte die Worcestertruppe ein historisches Drama ‚Sir Thomas Wyatt‘,

unter den Verfassern erscheint in Henslowes Aufzeichnungen neben Dekker auch John Webster, der in späterer Zeit so bedeutsam hervortrat. Das abenteuerliche Drama ‚The Weakest goes to the Wall‘ wurde durch die Truppe des Earl of Oxford aufgeführt.

Ein charakteristisches Merkmal dieses Zeitraums ist es, daß die Kindertruppen, von denen wir im vorhergehenden Zeitraum gar nichts hörten, jetzt wieder von neuem in den Vordergrund treten und durch ihre nicht so häufig dargebotenen, aber elegant hergerichteten und mit Musik reichlich ausgezierten Aufführungen im Theaterleben der Hauptstadt sich eine bedeutende Stellung erringen.¹ Die Kinder der Königlichen Kapelle finden wir gegen Ende des Jahrhunderts in dem Blackfriars-Theater; sie spielten jetzt die polemischen Lustspiele Ben Jonsons ‚Cynthias Revels‘ und ‚Poetaster‘, ferner wissen wir, daß Chapman, also gleichfalls ein Dichter mit literarischen Präntionen, damals drei Lustspiele für sie verfaßte, die aber alle erst später gedruckt wurden. Auch die Kinder von St. Paul, deren Theater c. 1590 aufgehoben worden war, begegnen uns wieder seit 1600. In dem Lustspiel ‚The Maid’s Metamorphosis‘ bewegen sie sich weiter in derselben Richtung des phantastischen Lustspiels, wie zu der Zeit, da Lyly ihr Hausdichter war; einen ähnlichen Charakter scheinen manche von den Dramen zu tragen, die damals William Percy für sie schrieb; durch Aufführung des Dramas ‚Histriomatrix‘ (1599) machten sie sich auch zu einem Werkzeug der unerquicklichen Polemik gegen die Berufsschauspieler, die um die Wende des Jahrhunderts soviel Staub aufwirbelte. Außerdem spielten sie Komödien wie ‚The Wisdom of Doktor Dodypoll‘ und ‚Blurt, Master Constable‘, letzteres das früheste mit Bestimmtheit nachweisbare unter den erhaltenen Dramen Middletons, der dann im folgenden Zeitraum eine völlig neue und eigenartige Richtung einschlagen sollte. Vor allem jedoch war damals Marston für die St. Pauls-Truppe tätig; er lieferte ihr mehrere Lustspiele, veranlaßte sie aber auch, sich auf das Gebiet der blutigen Tragödie zu wagen, indem sie sein zweiteiliges Werk ‚Antonio und Mellida‘ zur Aufführung brachten.

1) S. o. Bd. IV S. 470, 475.

Schließlich müssen noch drei Dramen erwähnt werden, bei denen die Zuweisung an eine bestimmte Truppe unmöglich ist: die wertlose Kriminaltragödie von Yarrington¹, sowie zwei anonyme Dramen: die Historie von Sir Thomas Stukeley und die aller Wahrscheinlichkeit nach in diesen Zeitraum gehörige Historie von Sir Thomas More.

Auch in diesem Zeitraum wollen wir mit der Betrachtung Shakespeares beginnen, der wiederum mit einer größeren Zahl von Dramen vertreten ist als irgend ein anderer, jedoch sollen seine beiden zuletzt entstandenen Dramen: ‚Hamlet‘ und ‚Troilus und Cressida‘, die mit ihrem Gedanken- und Gefühlsinhalt schon in den folgenden Zeitraum hinüberleiten, zunächst unberücksichtigt bleiben. An erster Stelle ist sein ‚Heinrich V.‘ zu erwähnen, der von vornherein als Glanzpunkt und Höhenpunkt der historischen Dramenreihe gedacht war. Alle die vielen Historiendramen, die Shakespeare bis dahin gedichtet hatte, waren erfüllt von Bildern der inneren Zerrissenheit und der verheerenden Bürgerkriege; hier zum ersten und einzigen Mal wird den Zeitgenossen die Vergangenheit nicht als ein warnendes Beispiel vorgehalten; der Dichter führt vaterländische Großtaten vor, die sein Herz höher schlagen ließen. Er hatte sein erstes Historiendrama, das er als unsicher tastender Anfänger dichtete, damit eröffnet, daß die Großen des Reiches trauernd und voll banger Sorge um die Zukunft den Sarg des früh dahingeschiedenen Heldenkönigs umgeben, der nun als die beherrschende Persönlichkeit des letzten Dramas in vollem Glanze vor uns steht.

Die Entstehungszeit des ‚Heinrich V.‘ in der ersten Hälfte 1599 ergibt sich aus der Anspielung auf Essex und den irischen Feldzug in der Chorusrede vor dem fünften Akt. Am 4. August 1600 wurde ‚Heinrich V.‘ eingetragen und mit derselben Jahreszahl erschien dann die erste Quartausgabe, die 1602 und 1608 neu aufgelegt wurde. Ohne Zweifel ist dies eine verkürzte und verstümmelte Raubausgabe. Erst 1623 in der ersten Folio erschien der vollständige Text, der 3479 Zeilen gegenüber 1629 Zeilen der Quarto enthält. Dieses Drama Shakespeares ist dem-

1) S. o. Bd. IV S. 240 f.

nach umfangreicher als irgendein früheres; wir erkennen deutlich, wie er durch die Begeisterung für seinen Helden zu einer überströmenden Fülle des Ausdrucks hingerissen wurde, und offenbar ist der geringere Umfang der Quartausgabe nicht bloß durch Nachlässigkeit und Willkür zu erklären, sondern auch dadurch, daß bereits für die Aufführung beträchtliche Kürzungen vorgenommen wurden. Die Annahme, daß die Plus-Szenen der Folio doch zum Teil auch später von Shakespeare hinzugefügt sein könnten, hat nur in einem einzigen Fall eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich, in dem Teil von Akt III Sz. 2, wo als Kampfgenosse der Engländer ein Schotte, der Hauptmann Jamy erscheint, humoristisch, dabei aber doch durchaus sympathisch geschildert. Es steht das in Widerspruch mit den scharfen Worten zu Anfang des Dramas gegen die feindselige Haltung der Schotten, die bei einem Krieg zwischen England und Frankreich stets geneigt seien, den Engländern heimtückisch in den Rücken zu fallen.¹ Nun wissen wir, daß Shakespeares ‚Heinrich V.‘ zu Weihnachten 1605 am Hof des Königs Jakob aufgeführt wurde, und Fleay vermutet wohl mit Recht, daß Shakespeare damals dem König zu Gefallen die Figur des Schotten Jamy einschob; die Äußerungen über das räuberische Nachbarvolk, die im Jahre 1599 noch unbedenklich waren, sind ohne Zweifel bei dieser Hofaufführung weggefallen.

Shakespeare schildert hier im wesentlichen in engem Anschluß an seinen Holinshed die glänzende Siegeslaufbahn des Königs, die Umsicht und die ernste Ruhe auf seiten der Engländer, die übermütige, leichtfertige Siegesgewißheit der Franzosen, bis ihre zahlenmäßige Übermacht vor der tapferen englischen Heldenschar zusammenbrach. Bezeichnend ist es, daß der König schon rein äußerlich das Stück in einem Umfang beherrscht wie kein anderer Dramenheld; es wurde berechnet, daß seine Rolle — 1060 Zeilen — fast ein Drittel des gesamten Textes umfaßt. Aber obgleich Shakespeare diese Rolle mit allen den unerschöpflichen Reichtümern seiner poetischen Sprache und seiner Lebensweisheit ausgestattet hat, bringt es doch schon der epische Charakter dieses patriotischen Heldengedichtes mit

1) Hierzu und zu dem folgenden s. o. Bd. IV S. 154.

sich, daß dieser englischste Charakter, den er geschaffen hat, wie Bradley mit Recht bemerkt, doch nicht mit so lebensvoller Anschaulichkeit vor uns steht wie manche andere von seinen Gestalten, und wie man hinzufügen kann, auch Heinrich selber, solange er noch der genial-ungebundene Prinz von Wales war. Zur Entfaltung seines Humors findet er erst Gelegenheit, als er am Schluß nach der Überwältigung des Feindes die Aussöhnung durch die Verlobung mit der französischen Königstochter besiegelt; in dieser lustigen, ungemein bühnenwirksamen Szene bewegt er sich ganz in einem Ton, wie ihn früher Mercutio und Faulconbridge angeschlagen hatten.

Im übrigen konnte der Dichter auch hier seine Kunst der Menschengestaltung an einer Fülle der verschiedenartigsten Nebenpersonen entfalten, an den windigen Franzosen in der Umgebung des Dauphin, wie auch an den wackeren, einfach tüchtigen englischen Kriegsmännern vom Schlage des Sir Thomas Erpingham oder des Wallisers Fluellen. Wir können annehmen, daß er mit Fluellen eine Ehrenerklärung für die Walliser geben wollte, die er vorher in der Person des Evans in den ‚Lustigen Weibern‘ verspottet hatte, und der Zusammenhang wird um so deutlicher, da der mit gutmütigem Humor geschilderte Fluellen bei all seinen trefflichen Eigenschaften doch auch die seltsame Mischung von schwerfälliger Pedanterie und aufbrausender Reizbarkeit mit Evans gemeinsam hat.¹ Die meisten humoristischen Gestalten sind jedoch aus den früheren Teilen dieser Historiengruppe herübergenommen. Shakespeare hat nicht nur in der Staatsaktion zum Teil dieselben hervorstechenden Ereignisse beibehalten, die schon in dem älteren Drama von Heinrich V. herausgegriffen waren, sondern es ist auch ein dem älteren Drama entlehnter Effekt, wenn die lustigen Personen aus der tollen Zeit des Prinzen auch in die Darstellung der großen Siegeslaufbahn mit übernommen werden und nunmehr durch ihr komisches Gebaren als feige Soldaten in den großen

1) S. o. Bd. IV S. 155. Wenn Fluellen IV 7, 47 ff. sagt: ‚as Alexander killed his friend Cleitus, being in his ales and his cups; so also Harry Monmouth, being in his right wits and his good judgments, turned away the fat knight with the great-belly doublet‘, so sieht das aus wie eine Parodie der pedantischen Vergleiche in Meres’ *Palladis Tamia*.

Schlachtszenen für Abwechslung sorgen. Der arme alte Falstaff ist freilich nur noch vertreten durch die Sterbeszene, die, von Frau Hurtig mit ihrer üblichen trivialen Geschwätzigkeit berichtet, einen so unvergleichlichen, wehmütig humoristischen Eindruck hinterläßt; dagegen erscheint wieder Bardolph, der einzige der Gesellen, der in keinem dieser Dramen fehlt, „dessen rote Nase überall hervorleuchtet“ (Hart), und vor allem entfaltet sich Pistol erst hier in seinem vollen Glanze in allen den herkömmlichen Situationen des prahlerischen und beschämten Miles gloriosus, aber doch völlig originell und die lange Reihe seiner Vorbilder weit hinter sich lassend. Bemerkenswert ist es, wie Shakespeare sich selbst übertroffen hat, indem er die Gefangennahme eines Feindes durch den Miles gloriosus, die er schon früher in der Szene zwischen Falstaff und dem Ritter Coleville dargestellt hatte (2 Henry 4 IV 3), nun noch einmal in der unvergleichlichen Szene zwischen Pistol und Monsieur La Fer uns vorführt.

Wie sehr der Dichter bei dieser Schilderung der Heldentaten seines Lieblingsherrschers und seines Volkes mit dem Herzen beteiligt war, zeigt sich vor allem in den Reden des Chorus. Wie wir schon früher sahen, wäre in unserem Drama dies altmodische Auskunftsmittel sehr leicht zu entbehren gewesen, denn der Zusammenhang der Handlung wäre auch rein aus sich selbst heraus verständlich¹, aber in diesem Ausnahmefall drängte es den Dichter, sich unmittelbar und ohne Vermittlung durch die Schauspieler an das versammelte Volk zu wenden, und die Wirkung dieser rein dichterischen Ergüsse, die freilich einen großen Deklamator erfordern, ist so stark, daß ein Schauspieler wie Garrick sich bei den Aufführungen des ‚Heinrich V.‘ nicht die dankbare Hauptrolle, sondern den Chorus erwählte.

Shakespeares Julius Caesar erschien zuerst nach Shakespeares Tod in der Gesamtausgabe von 1623 im Druck, es ist dies das erste Beispiel, daß es den Schauspielern gelang, ein Drama ihres großen Dichters den Klauen der räuberischen Buchhändler zu entziehen, abgesehen von den unreifen An-

1) S. o. Bd. IV S. 314, 415.

fängerdramen ,1 Henry VI‘, ,Two Gentlemen‘ und ,Comedy of Errors‘ sowie von der ,gezähmten Widerspenstigen‘ und ,König Johann‘, für welche die Buchhändler in den beiden gleichnamigen Stücken einen betrügerischen Ersatz bieten konnten. Wir besitzen einen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit des ,Caesar‘ in Weever's ,Mirroure of Martyrs‘, gedruckt 1601, aber nach eigener Angabe des Verfassers schon zwei Jahre vorher druckfertig, ein Gedicht, in welchem sich eine unverkennbare Anspielung auf die große Forumszene in Akt III befindet. Und außerdem muß es sich auf unser Drama beziehen, wenn Thomas Platter berichtet¹, er sei am 21. September 1599 über die Themse zu dem Theater mit dem Strohdach — dem neu errichteten Globustheater — gefahren und habe dort eine Tragödie von Julius Caesar spielen sehen.

Es spricht somit alles dafür, daß Shakespeare seine erste Römertragödie in Angriff nahm, bald nachdem er mit ,Heinrich V.‘ die glänzende Reihe der nationalen Historiendramen abgeschlossen hatte. Das Interesse an dem Stoffgebiet, dem er sich hier zuwandte, war offenbar schon lange Zeit in ihm wach gewesen. Es ist ja bekannt, wie überwältigend der neu aufgetane, unermesslich reiche Schatz der alten Geschichte mit all seinen Beispielen von großen Charakteren und Ereignissen und seiner Fülle von merkwürdigen und sinnreichen Einzelzügen auf die Renaissancemenschen wirkte. Und es läßt sich nachweisen, daß Shakespeare diese Wirkung schon in früheren Jahren an sich erprobt hatte, als er seine dramatischen Stoffe noch aus anderen Gebieten wählte. Als er neben dem Erfolg des Playwright auch den literarischen Ruhm des Poeten anstrebte, wählte er sich nach seinem ersten mythologischen Epos die so unendlich oft von Dichtern und Künstlern dargestellte Lucretia als Heldin seiner zweiten epischen Dichtung. Wiederholte Anspielungen in seinen Dramen beweisen, daß die Gestalten des Brutus, Cato, Cicero, der Portia und vor allem die beherrschende Gestalt Caesars ihm schon längst wohlvertraut waren. Neben den verschiedenen Biographien Plutarchs kannte er, wie eine Anspielung im ,Heinrich VI.‘ beweist, auch die

1) Vgl. Anglia 22, 458.

Kriegsberichte Caesars in Goldings Übersetzung (1565). Besonders mußte ihn der Gedanke fesseln, daß bis in sein heimisches Britannien die Wirksamkeit des größten Mannes des Altertums sich erstreckte, und daß nach der Überlieferung die Grundmauern des Towers, dieses Schauplatzes der tragischsten Schicksale, von Caesar errichtet waren. Es ist ein ergreifender Zug, daß der Knabe Eduard V., als er in den Bereich dieser unheimlichen Mauern eintritt, den er niemals wieder verlassen sollte, sich in Gedanken an den großen Geist des Erbauers Caesar vertieft, dem er später als Mann nacheifern will.¹

Es war bereits davon die Rede, daß die Ermordung Caesars schon frühzeitig nach den Regeln des klassischen Stils auf der Bühne vorgeführt wurde.² Auch hören wir von der Aufführung einer lateinischen Caesartragödie in Oxford 1582; der Verfasser, Dr. Edes, wird von Meres mit unter ‚our best for Tragedie‘ aufgezählt, und Shakespeare hat mit dem überlegenen Lächeln des Berufskünstlers auf solche Universitätsaufführungen angespielt, wenn er den alten Polonius von den schauspielerischen Erfolgen berichten läßt, die er als Student in der Rolle des Caesar errungen hatte. Mit einem Blick in die Zukunft, wie er sonst nur dem Drama klassischen Stils eigen ist, ruft Casca nach Caesars Ermordung: „wie oft wird diese Tat in Staaten, die noch nicht geboren sind, und in Sprachen, die noch unbekannt sind, auf der Bühne vorgeführt werden“. Auch auf der englischen Volksbühne gab es schon einen ‚Caesar und Pompejus‘, den Gosson 1579 erwähnt, und ein Drama mit demselben Titel, das Henslowe 1594 verzeichnet, die aber beide verschollen sind. Von den Volksdramen aus der römischen Geschichte, die sich erhalten haben, reichen bloß Lodges

1) Vgl. Richard 3 III 1, 69ff., Richard 2 V 1, 2. Über die Benützung von Goldings Übersetzung vgl. Herford zu 2 Henry 6 IV 7, 65. Häufig sind Anspielungen auf das *veni, vidi, vici*: Love's Labour's Lost IV 1, 68; As you like it V 2, 34; 2 Henry 4, IV 3, 45; ‚Caesar und sein Glück‘ 1 Henry 6 I 3, 139; Caesars Ermordung 2 Henry 6 IV 1, 136; 3 Henry 6 V 5, 53. Portia wird Merchant V 1, 166 mit ihrer römischen Namensschwester verglichen. Die Verwandlung Caesars in einen Stern (1 Henry 6 I 1, 56) ist offenbar aus dem Schluß von Ovids Metamorphosen entnommen.

2) S. o. Bd. II S. 432, 450.

,Wounds of Civil War‘ und vielleicht auch Chapmans ,Caesar and Pompey‘ in die Zeit von Shakespeares Drama zurück. Obgleich aber Shakespeare sich mit diesen beiden Dichtern in bezug auf gelehrte Kenntnis des Altertums gewiß nicht messen durfte, so würde auch ein Beurteiler, der sich auf den einseitig klassizistischen Standpunkt stellte, die unendliche Überlegenheit Shakespeares anerkennen müssen. Denn bei Lodge sowohl wie bei Chapman ist es unverkennbar, daß sie durch allerlei niedrige Effekte den großen Gegenstand dem Geschmack der Gründlinge anzupassen suchten, während wir es in Shakespeares Drama deutlich empfinden, daß er mit den edelsten Geistern seiner Epoche in der ehrfurchtsvollen Bewunderung für diese Gestalten einer längst verschwundenen großen Zeit einig war. Dies zeigt sich vor allem darin, daß er hier, mitten in der Zeit, wo sein Humor am reichsten und glänzendsten entfaltet war, doch das komische Element bescheiden in den Hintergrund treten ließ und in den Dienst der tragischen Gesamtwirkung stellte. Offenbar war auch Shakespeare hier weit mehr bestrebt, sich das historische Milieu zu vergegenwärtigen, als dies sonst in seiner Art lag. Er fand bei Plutarch den Stoff nicht so bequem in einer einzigen Biographie hergerichtet, wie dies in seinen zwei späteren Römerdramen der Fall war, außer den Biographien des Caesar und Brutus entlehnte er zur Charakterisierung des Antonius Züge aus dessen Biographie; ebenso muß ihm die Biographie Ciceros gegenwärtig gewesen sein, den er so meisterlich mit ein paar kleinen Zügen charakterisiert.¹ Und offenbar hat nicht nur er selbst, sondern auch der Bekanntenkreis, in dem er sich bewegte und auf den er wirken wollte, mit einer ähnlichen Liebe und Bewunderung wie etwa Montaigne sich in die Welt der plutarchischen Heroen versenkt, denn das meiste von diesen Feinheiten der Milieuschilderung mußte der großen Menge der Zuschauer unzugänglich bleiben. Die Anachronismen, die mit unterliefen, haben gewiß niemanden gestört, dagegen

1) Bei dem Bericht I 2, 284 wie Cicero durch ein griechisches Witzwort die Umstehenden zum Lächeln bringt, dachte Shakespeare offenbar an die in Plutarchs ,Cicero‘ 25 ff. mitgeteilten Anekdoten; ebenda cap. 42 über die Stellung der Verschworenen zu Cicero. Die Begründung ,for he will never follow anything‘ etc. (II 1, 151) nicht bei Plutarch.

wurde die eindringende historische Intuition schon von manchen Kritikern des 17. Jahrhunderts mit Recht bewundert.¹

Seit Machiavellis Liviusstudien hatten sich die Menschen der Renaissance immer mehr daran gewöhnt, die Geschichte des Altertums daraufhin zu betrachten, welche Lehren sie für die Gegenwart darbiere. Auch Shakespeare, der eben von seinem Heinrich V. herkam, bestärkte sich offenbar durch die Geschichte Caesars in dem Glauben, daß jedes Volk es als ein Glück betrachten müsse, wenn es durch einen kraftvollen und zielbewußten Herrscher geleitet werde, und daß die idealistischen Träumer, die von republikanischer Gleichheit schwärmen, nicht mit dem Volke rechnen, so wie es wirklich ist. Brutus, die eigentliche Hauptperson des Dramas, ist getreu nach den Andeutungen Plutarchs geschildert, als der einzige unter den Verschwörern, der die Tat aus rein idealen Beweggründen vollbringt, aber in dieser harten Welt mit seinen edlen Absichten Schiffbruch leidet. Wie einige Jahre vorher in Richard II., der ja gleichfalls von dem fröhlichen Gesamtcharakter dieser Epoche Shakespeares so seltsam absticht, wird auch hier der tragische Untergang eines Weltunerfahrenen dargestellt. Brutus will den Gewalthaber stürzen, doch ihm fehlt der kühl berechnende Verstand Heinrichs IV., und er selber wird von Antonius, der für den Kampf ums Dasein besser ausgerüstet ist, zu Fall gebracht. Die beiden großen politischen Fehler: daß er Antonius am Leben ließ und daß er ihm dann noch an Caesars Leiche öffentlich zu reden erlaubte, werden bei Shakespeare wie bei Plutarch hervorgehoben, ebenso der Gegensatz gegen Cassius, der zu dem reinen und strengen Brutus mit Ehrfurcht und Liebe emporblickt und sich ihm unterordnet, obwohl er ihm an praktischer Klugheit überlegen und als erfahrener Krieger in den Mitteln weniger wählerisch ist. Am genauesten ist der wörtliche Anschluß an die Quelle in der Szene, wo Brutus' Gattin Portia auftritt.² Doch hat er den Bericht des Erzählungskünstlers Plutarch ebenso wie den des un-

1) Zu den Anachronismen vgl. o. Bd. IV S. 177 ff.; das Wams (doublet) Caesars hat übrigens Shakespeare aus Norths Plutarch übernommen. Urteile des 17. Jahrhunderts (von Nahum Tate und Gildon) bei Munro 2, 266, 417. 2) Über Portia vgl. auch Bd. IV S. 324.

beholfenen Chronisten Holinshed mit der Fülle seiner Poesie durchdrungen. Wenn z. B. Plutarch erzählt, die Verschworenen hätten Brutus deshalb in ihren Kreis gezogen, weil jedermann denken werde, durch seine Gegenwart werde ihre Sache heilig und gerecht, sagt Shakespeares Cassius:

.and that which would appear offence in us
his countenance, like richest alchemy
will change to virtue and to worthiness.'

Und aus der Bemerkung Plutarchs, daß die Verschworenen strengste Verschwiegenheit beobachteten, ohne sich durch einen Eid zu binden, gestaltete Shakespeare die eindrucksvolle Rede des Brutus von der Überflüssigkeit des Eides unter Ehrenmännern. In ähnlicher Art sind auch die Charakterzüge des Cassius theils übernommen, theils neu geschaffen; wie bereits Malone bemerkte, ist es ein echt shakespearischer Zusatz, daß der finster blickende Mann auch die Musik nicht liebt.

Was Caesar selbst betrifft, so konnte Shakespeare voraussetzen, daß den Zuschauern, für die er dichtete, schon ein klares Bild des Weltbezwingers vor der Seele schwebte. Er schildert ihn nicht mehr kämpfend und große Taten vollbringend, sondern bereits auf dem höchsten Gipfel angelangt; er wirkt als Herrscher durch seine bloße Gegenwart ohne viele Worte, seine ganze Rolle umfaßt etwa 125 Zeilen. Und fast alle seine Reden sind von dem Bewußtsein des Herrscherberufs durchdrungen. Namentlich in der Szene, wo Caesar vor seiner Ermordung sich aufs Kapitol begibt, wird seine große Gesinnung im erhabensten Stil zum Ausdruck gebracht: Plutarch hatte berichtet, daß ihm auf dem Weg der Rhetor Artemidorus ein Schriftstück überreichte, in welchem der Plan der Verschwörer enthüllt war; Artemidorus bat ihn, dieses Schriftstück sogleich zu lesen, da es ihn selber betreffe, doch wurde Caesar durch das Gedränge um ihn her daran verhindert; bei Shakespeare aber gibt er die Antwort: ‚What toucheth us ourselves, shall be last served.‘ Im übrigen ist nicht zu leugnen, daß Shakespeare, der sonst seine Könige so königlich reden läßt, seinem Caesar mitunter eine geschraubte, renomnistische Redeweise in den Mund legt, z. B.: ‚Danger knows full well, That Caesar is more dangerous than he‘, und diese Geschraubtheit des Aus-

drucks tritt dadurch noch mehr hervor, daß Caesar so oft von sich selber in der dritten Person redet; vielleicht ist diese Stileigentümlichkeit durch Shakespeares Lektüre der Kommentarien, wo bekanntlich Caesar sich regelmäßig dieser Redeweise bedient, mit beeinflußt. In einem Falle freilich, wenn sich Caesar unmittelbar vor seiner Ermordung mit dem Polarstern vergleicht, der allein unter allen Sternen am Himmel unerschütterlich fest bleibt, da steht dieser renommistische Stil im Dienste der ergreifendsten tragischen Ironie.

Einen völlig anderen Charakter zeigt Antonius. Während bei den übrigen Hauptpersonen unverkennbar das Bestreben des Dichters hervortritt, seinem Stil eine marmorne Strenge zu verleihen, die von seiner sonstigen Manier abweicht, hat Antonius am meisten von der Wärme und Fülle, die in den Gestalten der gleichzeitigen englischen Historiendramen herrscht. Wie bei Plutarch wird er als lebenslustig und ausschweifend geschildert, und Brutus, „ein Idealist und somit auch ein schlechter Menschenkenner,“ hält ihn für ungefährlich. Zu voller Entfaltung gelangt sein Charakter im dritten Akt in der wundervollen Szene, wo er mit den Mördern Caesars freundlich tut, aber doch sein überströmendes wahres Gefühl nicht bemeistern kann, und alsdann in der Volksversammlung auf dem Forum wo nach kluger Vorbereitung seine wahre Gesinnung machtvoll zum Durchbruch kommt.

Die Szene auf dem Forum stand offenbar von vornherein vor den Augen des Dichters als die höchste künstlerische Aufgabe, die ihm durch die Wahl dieses Stoffes gestellt war; sie ist durch den ganzen früheren Teil des Dramas meisterlich vorbereitet. Wir lernen die Volksmasse, die Brutus mit der bürgerlichen Freiheit beglücken will, gleich in der ersten Szene kennen; die Auffassung und Behandlung dieser Masse ist im wesentlichen die gleiche wie in dem Jugendwerk „Heinrich VI.“, doch zieht ihre Erscheinung rasch an uns vorüber, der Clown der Truppe — denn dieser spielte offenbar den lustigen Schuster, der das große Wort führt — darf sich im weiteren Verlauf des Dramas nicht mehr breit machen. Dann folgt nach der kurzen Erscheinung des wortkargen Caesar die große Szene, wo Cassius die Seele des Freundes für den verhängnisvollen

Plan zu stimmen sucht, und dann, vorbereitet durch die von fern ertönenden Freudenrufe des Volks, die Erzählung Cascas von dem, was sich hinter der Szene zugetragen hatte. Hier hat Shakespeare in die Römertragödie eine jener bizarren und wunderlichen Figuren eingeführt, wie er sie in den Lustspielen und Historien dieser Epoche in so verschwenderischer Fülle hervorzauberte, doch läßt er die Seltsamkeiten von Cascas Charakter nur in dieser einen Szene hervortreten. Der zweite Akt wird von der nächtlichen Verschwörungsszene beherrscht, in welcher der Charakter des Brutus mit seinem schweren, trüben Ernst zu voller Entfaltung gelangt; dann folgt die Szene, in welcher Caesar allen Warnungen zum Trotz sich entschließt, in den Senat zu gehen, hierauf die Ermordung und der große Umschlag in der Szene auf dem Forum. Wir würden kein Ende finden, wenn wir hier die kunstvolle Anordnung des Stoffs, die wohlerwogene Art, wie einzelne Züge bald übernommen, bald abgeändert sind, die spontanen Durchbrüche der genialen Natur des Dichters, wo er völlig frei mit dem überlieferten Gute schaltet, im einzelnen würdigen wollten.

Der vierte und fünfte Akt halten sich nicht mehr auf dieser Höhe; hier ebenso wie früher schon bei Richard III. können wir es verstehen, wie Samuel Johnson den in seiner Allgemeinheit gewiß nicht gerechten Vorwurf erheben konnte, es sei ein Fehler der Shakespearischen Dramen, daß das Interesse im späteren Teil ermatte. Zwar fehlt es auch hier nicht an Höhepunkten, wie die Szene zwischen Cassius und Brutus, die uns vor Augen führt, wie der sittenstrenge Mann, der für die Verwirklichung seiner Ideale einen Mord gewagt hat, durch die keineswegs idealen Vorgänge im Schoße der eigenen Partei enttäuscht wird. Und der Gedanke Plutarchs, daß Caesars Ermordung durch die folgenden Ereignisse gerächt wurde, wird durch die Erscheinung von Caesars Geist in ergreifender Weise versinnlicht; bei Plutarch erscheint eine riesenhafte Schreckgestalt, die sich selber als den bösen Geist des Brutus bezeichnet, während bei Shakespeare durch die Erscheinung von Caesars Geist der Zusammenhang mit dem früheren Teil, der locker zu werden drohte, aufs neue gefestigt wird. Wenn mitunter, wie in einer Chronik, ein Ereignis vorgeführt wird, das für den inneren Zusammenhang der

Dinge unwesentlich ist, so fehlen solche Bestandteile auch nicht ganz in dem früheren Teil, wie z. B. die Erscheinung des kranken Ligarius und die Häufung der Berichte von Prodigien und Wunderzeichen und anderes, was bei den Aufführungen mit Recht fortgelassen wird. Aber in den letzten Akten sind solche überflüssige Zutaten, wie z. B. die Erscheinung des Lepidus, sehr häufig; die Darstellung der Entscheidungsschlacht wird sehr in die Länge gezogen; auch hat Shakespeare noch eine Szene mit Trutzreden der Feinde vor dem Beginn der Schlacht hinzugedichtet, wie er sie wiederholt und mit reicherm rhetorischem Glanz schon früher in den englischen Historiendramen vorgeführt hatte. Dagegen erhebt er sich in dem Nachruf, den der Sieger nach der Schlacht dem besiegten und gefallenen Feinde widmet, zu einem Tragödienschluß im größten Stil.¹

Die Lustspiele ‚Viel Lärm um nichts‘ und ‚Wie es euch gefällt‘ wurden am 4. August 1600 eingetragen, ‚Was ihr wollt‘ wurde am 2. Februar 1602 bei einem Fest der Juristengesellschaft Middle Temple aufgeführt, wie aus dem Tagebuch Manningshams, eines Mitglieds dieser Gesellschaft, hervorgeht. Gedruckt wurden ‚Wie es euch gefällt‘ und ‚Was ihr wollt‘ erst in der Folio von 1623, während von ‚Viel Lärm um nichts‘ noch 1600 eine Quartausgabe erschien. In früherer Zeit, als man auf Grund der damals bekannten äußeren Zeugnisse die Entstehung des ‚Julius Caesar‘ gewöhnlich in das Jahr 1601 verlegte, nahm man auch gewöhnlich an, die erwähnten drei Lustspiele seien vor ‚Julius Caesar‘ entstanden, und dieses Römerdrama bezeichne eine Abkehr Shakespeares von der heiteren Kunst und eine Wendung zu den tragischen Problemen, mit denen der Dichter von da ab mehrere Jahre hindurch in der Zeit des Hamlet, Lear, Othello, Macbeth beschäftigt geblieben sei. Jetzt, wo wir wissen, daß ‚Julius Caesar‘ schon im September 1599 vorhanden war, können wir die Auffassung, daß er einen solchen Wendepunkt bezeichne, nur dann aufrechterhalten, wenn wir entweder die drei Lustspiele zugleich mit ‚Heinrich V.‘ in die erste Hälfte des Jahres 1599 zusammendrängen, oder die ebenso

1) Über solche Tragödienschlüsse s. o. Bd. IV S. 308.

unwahrscheinliche Vermutung wagen, daß eins oder das andre dieser Lustspiele in der Zeit vor der Meresschen Aufzählung entstanden sei. Die überlieferten Tatsachen sprechen aber doch mehr dafür, daß diese Denkmäler der sonnigsten und heitersten Laune des Dichters in die Zeit bald nach der Römertragödie fallen, ebenso wie ja auch ‚Romeo und Julia‘ und ‚Sommer-nachtstraum‘ ungefähr aus derselben Zeit stammen. Daß die würdevolle Strenge des Stils im ‚Julius Caesar‘ sich aus dem gewählten Stoff ergab, wurde schon bemerkt, im übrigen ist der Grundton und die Grundstimmung von den späteren Tragödien durchaus verschieden.

An inneren Gründen für die Bestimmung der Zeitfolge, in der die drei Lustspiele nacheinander entstanden, fehlt es gänzlich. ‚Viel Lärm um nichts‘ und ‚Was ihr wollt‘ zeigen in stofflicher Hinsicht insofern eine nähere Verwandtschaft, als in beiden Fällen den Hauptinhalt eine Liebesbegebenheit ausmacht, die mittelbar oder unmittelbar aus der italienischen Novellenliteratur stammt. Während aber früher in den stofflich verwandten Lustspielen ‚Die beiden Veroneser‘ und ‚Kaufmann von Venedig‘ das komische Element nur in lose eingefügten Clownszenen zur Geltung gekommen war, hat Shakespeare in den beiden späteren Lustspielen komische Nebenhandlungen hinzugedichtet, die den ausgelassenen Humor der Falstaffischen Zeit in seiner ganzen Fülle offenbaren und gegenüber der novellistischen Haupthandlung weit stärker zur Geltung kommen, als dies wohl ursprünglich in der Absicht des Dichters lag. Tiefergehend ist aber die Verwandtschaft, die ‚Was ihr wollt‘ und ‚Wie es euch gefällt‘ miteinander verbindet. Nicht nur, daß in beiden Dramen das so unendlich oft wiederholte Motiv des verkleideten Mädchens im Mittelpunkt der Handlung steht und mit der äußersten Zartheit, Anmut und Schalkhaftigkeit durchgeführt ist, die beiden Lustspiele gleichen sich überhaupt in der Art, wie sie, von aller Erdschwere losgelöst, uns in eine heitere Phantasiewelt erheben.

‚Viel Lärm um nichts‘ erinnert durch die kunstreiche Anwendung der Polymythie an den ‚Kaufmann von Venedig‘. Die Haupthandlung, in welche die übrigen so reizvoll verschlungen sind, grenzt an das Tragische, wie das ja auch schon

im ‚Kaufmann‘ der Fall war. Doch wird hier in weit höherem Maße als im ‚Kaufmann‘ durch dieses tragische Element ein Schatten über das Gesamtbild geworfen. Manche Erklärer wollten hieraus einen inneren Grund für die zeitliche Einordnung von ‚Viel Lärm um nichts‘ herleiten, das sie für das letzte Lustspiel dieses Zeitraums halten, denn es bilde den Übergang zu der Periode, in der die Stimmung des strengen und trüben Ernstes noch entschiedener auch in den Komödien trotz dem äußerlich befriedigenden Ausgang hervortritt. Doch müssen solche Folgerungen unzulässig erscheinen angesichts der breit ausgeführten rein komischen Szenen der Nebenhandlung, in denen Shakespeares Humor durchaus in derselben Fülle und in demselben Glanz erstrahlt wie in den anderen Komödien dieser fröhlichen Zeit und wie er später niemals wieder aufleuchtete. Allerdings steht im Mittelpunkt der Haupthandlung ein tragisches Motiv, in das sich der Dichter gerade während der letzten Epoche seines Schaffens zu wiederholten Malen versenkte: das Schicksal der unschuldig verleumdeten Frau, doch ist die Gestalt Heros nicht so ins einzelne ausgemalt wie Desdemona, Hermione und Imogen. Diese drei, die des Dichters schöpferischer Geist so verwandt und doch wieder so verschieden gestaltet hat, unterscheiden sich dadurch von Hero, daß sie alle als Ehefrauen ihr schweres Schicksal erleiden; Hero steht ihnen als Mädchen gegenüber und dadurch erklärt sich auch zum Teil die verschiedene Charakteristik.

Die Haupthandlung des Dramas geht auf die 22. Novelle Bandellos zurück, die von Belleforest französisch nacherzählt wurde. Schon bei Bandello ist Messina der Schauplatz der Handlung, und der Beherrscher Siziliens ist Don Pedro von Aragon. Der Vater des Mädchens heißt schon hier Lionato, doch ist er nicht Statthalter, sondern ein Edelmann, der in bescheidenen Verhältnissen lebt. Auf seine Tochter Fenicia (Hero) hat ein reicher und beim König sehr beliebter junger Herr Timbreo (Claudio) ein Auge geworfen. Es wird nun erzählt, wie Timbreo das Mädchen durch Schmeicheleien und Geschenke zu verführen sucht, doch bleibt sie standhaft, und so entschließt er sich, förmlich um ihre Hand anzuhalten. Ein verschmähter Liebhaber der Fenicia, Gerando geheißen, will nun in Timbreo

den Glauben erwecken, seine Braut sei untreu; er hofft, ihn dadurch zum Rücktritt zu bewegen und dann die Braut für sich zu gewinnen. Zur Nachtzeit bringt er Timbreo an einen Ort, wo er beobachten kann, wie ein von Gerando angestifteter Mensch in ein Fenster des Lionatoschen Hauses einsteigt und dabei mit einem Begleiter, der ihm die Leiter trägt, solche Reden führt, daß der Horcher Timbreo daraus entnehmen muß, er habe einen heimlichen Geliebten Fenicias vor sich. Doch hält er sich ruhig, trotz seiner wütenden Erregung, weil er vorher hatte schwören müssen, dem vermeintlichen Nebenbuhler nichts zuleide zu tun. Am anderen Morgen aber schickt er an Lionato einen Abgesandten und erklärt mit Angabe des Grundes die Verlobung für aufgelöst. Darauf Ohnmacht, Wiedererweckung, Verbergung des Mädchens, Errichtung eines falschen Grabdenkmals mit einer poetischen Aufschrift: alles wie nachher bei Shakespeare. Die Entdeckung der Wahrheit erfolgt jedoch bei Bandello auf die Art, daß der treulose Gerando, von Gewissensbissen gepeinigt, den Timbreo an das Grabdenkmal Fenicias führt und sein Verbrechen eingesteht. Die Erzählung von Timbreos Aussöhnung mit Lionato und seine Vermählung mit dem Mädchen, das sich dann als die totgeglaubte Fenicia herausstellt, stimmt wieder im wesentlichen mit Shakespeare überein, doch wird auch der reuige Gerando in Gnaden aufgenommen und erhält die Hand einer jüngeren Schwester Fenicias.

Man sieht, daß Shakespeares Komödie in vielen Punkten von dieser Erzählung abweicht. Zunächst fehlt die ganze weitläufige Darstellung der vergeblichen Verführungskünste des jungen Herrn; Claudio hat von vornherein ehrbare Absichten und ist deshalb nur um so mehr durch die Entdeckung der vermeintlichen Untreue niedergeschmettert. Die Verleumdung wird nicht mehr von einem verschmähten Rivalen angestiftet, sondern von dem besiegten und gedemüthigten Bastardbruder des Königs, der den tapferen Kampfgenossen seines siegreichen Bruders haßt. Die Täuschung Claudios wird dadurch etwas wahrscheinlicher gemacht, daß eine Dienerin der Braut sich betreten läßt, in den Kleidern ihrer Herrin am Fenster zu erscheinen und den nächtlichen Besucher zu empfangen, doch bleibt auch jetzt noch genug des Unwahrscheinlichen, und

Shakespeare hat, offenbar mit gutem Bedacht, diese Begebenheit hinter die Bühne verlegt. Dagegen steigert er die Aufkündigung des Verlöbnisses zu einem sehr starken theatralischen Effekt; er verlegt die Szene in die Kirche in dem Augenblick, da alle zur feierlichen Vermählung versammelt sind, und der Plan, das Mädchen für tot auszugeben, wird von dem Klostergeistlichen ausgedacht, der die Trauung vollziehen sollte, eine Änderung, in der sich wiederum Shakespeares Vorliebe für die Klosterleute offenbart.¹ Die Entlarvung der Verleumder erscheint bei Shakespeare mit der komischen Zwischenhandlung verschmolzen.

Für die Zeit, in welcher Shakespeare seine Komödie dichtete, ist weder von der Erzählung Bandellos noch von der Belleforests eine englische Übersetzung nachgewiesen, doch lag dem Dichter, falls er die Novelle nicht im Original las, vielleicht eine handschriftliche Übersetzung vor, wie sie ja damals im Kreise der Literaturfreunde vielfach zirkulierten. Die Unterschiede zwischen Bandello und Belleforest kommen für die Beurteilung der Shakespearischen Komödie nicht in Betracht. Indessen sind die Erklärer frühzeitig darauf aufmerksam geworden, daß schon vor Bandello eine ähnliche Begebenheit in Ariosts ‚Orlando furioso‘ in der Episode vom italienischen Ritter Ariodante und der schottischen Königstochter Ginevra und danach mit veränderten Namen auch in Spensers ‚Fairy Queen‘ erzählt wurde. Die ganze Ähnlichkeit besteht aber darin, daß auch hier ein Mädchen dadurch bei ihrem Geliebten verleumdet wird, daß man diesen zur Nachtzeit ein abgekartetes Spiel beobachten läßt, aus dem er entnehmen muß, das Mädchen schenke heimlich einem Nebenbuhler seine Gunst. Im übrigen ist der Verlauf ein ganz anderer. Nur in einem Zug stimmt Shakespeare mit Ariost gegen Bandello-Belleforest überein: der Verleumder hat ein heimliches Liebesverhältnis mit einer Hofdame der verleumdeten Prinzessin und beredet diese Hofdame, sie möge, wenn er nachts auf der Leiter zu ihr emporklettert, in den Kleidern ihrer Herrin auf dem Balkon erscheinen, was sie denn auch tut, ohne von der verleumderischen Absicht eine Ahnung zu haben. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Shakespeare diesen

1) S. o. Bd. IV S. 119.

Zug aus Ariost entnahm, der auch in englischer Übersetzung bequem zugänglich war.¹

Claudio erscheint am Anfang, wie bereits angedeutet, nicht als ein so frivoler Mädchenjäger wie in der Novelle, doch ist er im übrigen durchaus nicht mit einseitiger Vorliebe geschildert. Er ist keineswegs ein leidenschaftlicher Romeo; vor dem Feldzug hatte er die aufkeimende Neigung unterdrückt, weil er an ernstere Angelegenheiten denken mußte, und nach der Rückkehr weiß er auch ganz genau, was er tut, als er um die Tochter des reichen Leonato anhält; er erkundigt sich auch vorsorglich, ob sie das einzige Kind sei. Wie Pedro von Aragon sich entschließt, bei dem Maskenfest im Namen seines jungen Freundes um Hero anzuhalten, und wie Claudio den Verdacht hegt, sein Gönner wolle das Mädchen für sich selber gewinnen, diese ganze Szenenreihe ist in dem vorliegenden Text etwas verworren und widerspruchsvoll, und es kann fraglich erscheinen, ob sie dazu dienen sollte, um auf Claudios Neigung zum Argwohn vorzubereiten. Einen peinlichen Eindruck empfinden wir, wenn Claudio die vermeintlich treulose Braut in so brutaler Weise beschimpft; noch widerlicher ist es aber doch, wie er sich in einer späteren Szene über den unglücklichen alten Vater lustig macht. Gewiß wollte Shakespeare das Verhalten Claudios als übereilt darstellen, aber doch nicht als so abstoßend, wie es uns jetzt vorkommt. Wenn die sonst so leichtlebigen Kavaliere bei der Jagd nach einer reichen Frau sehr planvoll und verstandesmäßig vorgehen, so sollten sie deshalb nach den Absichten der Verfasser durchaus nicht in einem ungünstigeren Licht erscheinen; aber auch das spätere Verfahren Claudios

1) Auf Ariost beruhte auch ein Drama, das schon 1583 aufgeführt wurde, s. o. Bd. IV S. 25, sowie ein handschriftlich erhaltenes Drama 'The Partial Law', das in die Zeit zwischen 1615 und 1630 gesetzt wird (zuerst herausg. v. Dobell, 1908). Die Novelle Bandellos wurde auch von Jakob Ayres († 1605) in seiner 'Comedia von der schönen Phaenicia' dramatisiert. Die Annahme, daß Ayres Drama nicht auf der Novelle, sondern auf einer englischen Dramatisierung derselben beruhe, die außerdem auch die Quelle Shakespeares gewesen sei, diese Annahme würde nur dann eine nähere Erwägung verdienen, wenn Ayres in dem einen oder anderen Punkt mit Shakespeare gegen die Novelle übereinstimmte; dies ist jedoch nicht der Fall.

wurde von dem Shakespearischen Publikum offenbar viel milder beurteilt als vom heutigen, wie ja auch der fürstliche Gönner Claudios dessen Benehmen durchaus zu billigen scheint. Wenn bei Shakespeare anstatt des verschmähten Liebhabers der rachsüchtige Bastardbruder des Fürsten die Verleumdung anstiftet, so ist es schwer, dafür einen bestimmten Grund anzugeben; vielleicht meinte der Dichter, die Geschichte verliere etwas von ihrer Unwahrscheinlichkeit, wenn der Verdacht durch einen scheinbar völlig Uninteressierten erregt werde. Jedenfalls aber hat er sich hier in die psychologische Motivierung nicht so vertieft wie später in der tragischen Periode bei zwei verwandten Figuren, Jago und Bastard Edmund. Auch ist bei Don John nicht, wie bei diesen beiden, die Bosheit unter gewinnenden Formen oder einem äußern Anschein von Biederkeit verborgen, vielmehr ist sein abstoßendes Wesen durch ein paar kleine Meisterzüge im Vorbeigehen charakterisiert.

Übrigens ist es unverkennbar, daß bei dem Dichter das Interesse an dieser Haupthandlung gegenüber der komischen Nebenhandlung zurücktrat, in die er mit ganz anderer Lust und Liebe sich vertiefte. Wie sehr auch bei den Zeitgenossen das Interesse an der Nebenhandlung überwog, wird dadurch bewiesen, daß das Stück einmal in den Hofrechnungen Mai 1613 als ‚Benedicte and Betteris‘ angeführt wird, auch Digges in seinem Lobgedicht (1640) erwähnt die Szenen zwischen Benedikt und Beatrice neben den Malvolioszenen unter den zugkräftigsten in Shakespeares Dramen.¹ Offenbar hat Shakespeare in diesem Fall sich selber die Lustspielintrigue erfunden. Beatrice hat freilich nicht den poetischen Reiz ihrer Schwestern Portia, Viola und Rosalinde; es kommt dies schon darin zum Vorschein, daß in den Beatrice-Szenen durchaus die Prosa vorherrscht. Dagegen wurde schon mit Recht bemerkt, daß Beatrice mit der älteren Rosalinde aus ‚Love's Labour's Lost‘ eine gewisse Verwandtschaft zeigt, nicht nur in ihrem Wesen, sondern auch in ihrem Äußeren, sie ist gleichfalls ‚sun-burned‘; ebenso erinnert ihr durchaus unromantischer Liebhaber an den skept-

1) Ein weiteres Zeugnis (Burton) s. o. Bd. IV S. 111, auch vgl. Bd. IV S. 249.

tischen Biron. Doch kann dieser Vergleich uns auch deutlich vor Augen stellen, wie sich im Verlauf von wenig Jahren die Kunst Shakespeares entfaltete und vertiefte. Denn die Intrige ist ebenso wie die Charakteristik des liebenden Paares meisterlich durchgeführt, von Anfang an, wo das Interesse der beiden aneinander sich unter dem boshaften Wortgeplänkel verbirgt, bis zu den parallelen Szenen, wo zuerst die Mystifikation durchgeführt wird und dann die beiden völlig umgewandelt erscheinen. Wenn uns auch heute manches in dem ersten Wortgefecht zu derb und zu grob erscheinen wird, so ist doch im ganzen der Konversationston von der höchsten Anmut und Leichtigkeit, namentlich die Szene, in der Benedikt zuerst als Verliebter erscheint, bietet uns das Muster eines Kavaliergesprächs. Und man erkennt auch, daß der Dichter sich ein Publikum herangezogen hatte, das seine Kunst würdigte und es verstand, dem leichtbeschwingten Dialog zu folgen, er brauchte die Intrige nicht mehr mit der nachdrücklichen Deutlichkeit zu entwickeln, wie dies früher auf der Bühne nötig war.

Die Entdeckung des Verbrechens erfolgt hier nicht durch ein reuiges Geständnis des Verbrechers, sondern dadurch, daß dessen Helfershelfer, der betrunkene Borachio (sein Name offenbar nach dem spanischen Boracho = Trunkenbold), von den einfältigen Gerichtsdienern belauscht wird, wie denn überhaupt das Motiv der Belauschung in ‚Viel Lärm um nichts‘ eine große Rolle spielt. Diese Clownszenen sind neben den komischen Szenen im ‚Heinrich IV.‘ und ‚Was ihr wollt‘ die dritte große humoristische Glanzleistung in diesen glücklichen Jahren. Wir sahen schon früher, wie der treffliche Dogberry das alte Clownmotiv der Fremdwörterverdrehung zur höchsten Vollkommenheit erhebt und wie er seinem würdigen Bruder, dem Friedensrichter Shallow, auch darin gleicht, daß er bei den Ergüssen seiner geschwätzigen Albernheit einen mehr wortkargen und völlig stumpfsinnigen alten Trottel als Kontrastfigur neben sich stehen hat, nur daß die überwältigende Wirkung dieses Gegensatzes hier noch gesteigert erscheint. Auch davon war schon die Rede, daß diese komischen Gerichtsdienerszenen im zeitgenössischen Drama so oft nachgeahmt wurden wie nichts anderes in Shakespeares Werken; der Clown Kemp, der bald darauf

der Shakespearischen Truppe untreu wurde, hat ohne Zweifel zu diesem großen Erfolg das seinige beigetragen.

Die Handlung von ‚Was ihr wollt‘ beruht auf einem Motiv, das in der Literatur sehr weit verbreitet ist: ein Mädchen hat einen Zwillingsbruder, dem es täuschend ähnlich sieht, von dem es aber durch wunderbare Schicksale getrennt ist. Dieses Mädchen verliebt sich in einen Jüngling, tritt als Page verkleidet in dessen Dienste und wird von ihm wie ein vertrauter Freund behandelt; zu ihrem Schmerz wird sie aber dazu verwendet, die Liebesbotschaften des Jünglings an eine spröde Dame zu übermitteln. Nun verliebt sich die spröde Dame in das verkleidete Mädchen, das natürlich ihre Anträge zurückweist. Als jedoch die Dame einmal mit dem Zwillingsbruder des vermeintlichen Pagen zusammentrifft und meint, er sei der Page selber, da verhält sich dieser Zwillingsbruder weit weniger ablehnend, und es wird aus den beiden ein glückliches Paar; ebenso gewinnt das verkleidete Mädchen das Herz ihres Geliebten, nachdem dieser ihr wahres Geschlecht und ihre hingebende Treue erkannt hat.

Diese seltsam verwickelte Handlung begegnet uns zum erstenmal in dem Lustspiel ‚Gli Ingannati‘, das von der Gesellschaft der Intronati zu Siena 1531 aufgeführt wurde. Die Handlung enthält ja auch mehrere Bestandteile — Verkleidung eines Mädchens, täuschende Ähnlichkeit von Geschwistern, Wiedervereinigung nach langer Trennung —, die in der italienischen Intrigenkomödie üblich sind, und in den ‚Ingannati‘ sind auch noch andere herkömmliche Bestandteile dieser Komödien: der verliebte alte Herr, der Pedant, die Amme hineinverwoben. Die oben erwähnten Hauptzüge der Begebenheit finden sich aber auch in einer Novelle des Bandello und danach, in breiterer rhetorischer Ausführung, in der Sammlung des Belleforest. Dann hat der Engländer Barnabe Riche in seiner Novellensammlung 1581 die Geschichte abermals erzählt, doch hat er einige Änderungen damit vorgenommen. In den italienischen Versionen spielt die Begebenheit in Italien, die Geschwister werden in den Kinderjahren durch den Sacco di Roma getrennt; das verkleidete Mädchen tritt in den Dienst eines Jünglings, der sie früher geliebt, dann aber verlassen

hatte und nun die Verlassene in ihrer Verkleidung nicht wieder-erkennt. Bei Riche dagegen ist der Jüngling ein Herzog Apolonius, der in Konstantinopel in der Zeit vor der türkischen Eroberung lebte und bei Gelegenheit eines Feldzugs gegen die Türken nach Cypern kam, wo Silla, die Tochter des Gouverneurs der Insel, eine stille Neigung zu ihm faßte; als Apolonius nach Konstantinopel zurückgekehrt war, reist ihm Silla heimlich nach; sie leidet unterwegs Schiffbruch, kommt aber schließlich zu Apolonius und tritt verkleidet in dessen Dienste. Die Dame, zu der nun Silla die Liebesbriefe des Apolonius bringen muß, ist eine junge Witwe, die erst vor kurzem ihren Gatten verloren hat. Es kann gar keinem Zweifel unterliegen, daß Shakespeares Lustspiel auf der englischen Version beruht, die in der Erzählung Riches vorliegt und dem Dichter natürlich am bequemsten zugänglich war; die Sammlung Riches wurde ja auch sonst mehrfach von den englischen Dramatikern benutzt. Zudem sind die charakteristischen Züge, durch welche sich die Version Riches von andern unterscheidet: Schiffbruch des Mädchens, Trauerjahr der Dame, keine frühere Untreue von seiten des Jünglings — auch in Shakespeares Lustspiel übergegangen, das andererseits, soweit es aus der Tradition schöpft, keinen einzigen Zug enthält, der nur aus den *Ingannati*, *Bandello* oder *Belleforest*, nicht aber aus Riches Erzählung stammen könnte. Doch wäre es wohl möglich, daß Shakespeare die Novelle Riches nicht in ihrer ursprünglichen Form benutzte, sondern daß ihm bereits eine Dramatisierung vorlag. Eine solche war unzweifelhaft schon vor Shakespeares Lustspiel vorhanden und wurde von den wandernden Komödianten nach Deutschland herübergebracht, wo sie 1608 in Graz unter dem Titel ‚Von einem König von Cypern und einem Herzog von Venedig‘, dann 1624 in Dresden und c. 1660 in Güstrow in Mecklenburg wieder unter etwas verändertem Titel aufgeführt wurde; endlich wurde dieses Stück unter dem Titel ‚Tugend- und Liebesstreit‘ von den braunschweigischen Hofmusikanten zur Feier des Geburtstags der Herzogin 1677 aufgeführt und in Druck gegeben.¹ Es zeigt sich hier deutlich,

1) Vgl. die Einleitung zum Neudruck in den Schauspielen der englischen Komödianten S. 55 ff. Über die ‚*Ingannati*‘ s. o. Bd. II S. 306,

daß die Komödianten in der langen Zeit zwischen der Verpflanzung nach Deutschland und dem ersten Druck dem wechselnden Zeitgeschmack zuliebe manche Änderungen vornahmen, doch ist die Abhängigkeit von Riche unverkennbar und tritt viel deutlicher hervor als bei Shakespeare, vor allem sind die Namen der Hauptpersonen Apolonius und Silla sowie die ganze Vorgeschichte, die sich in Cypern abspielt, hier beibehalten. Wahrscheinlich hat das Drama, das von den Komödianten nach Deutschland herübergebracht wurde, für Shakespeare in ähnlicher Weise als Vorlage gedient wie etwa der anonyme ‚König Lear‘. Diese Vermutung wird vor allem dadurch gestützt, daß Shakespeares Lustspiel einige Zusätze und Abweichungen von Riche enthält, die auch im ‚Tugend- und Liebesstreit‘ sich finden. So ist in beiden Dramen die Geliebte des Herzogs ein Fräulein, nicht wie bei Riche eine Witwe. Ferner ist in beiden Dramen beim ersten Botengang des verkleideten Mädchens von einem Ring die Rede, freilich in völlig abweichender Weise; wir können danach voraussetzen, daß auch in jenem vorshakespearischen Drama der Ring irgendwelche Rolle spielte. Ebenso hat in beiden Dramen der Bruder einen Begleiter, und es entstehen in einer wichtigen Geldangelegenheit dadurch Verwirrungen, daß dieser Begleiter den Bruder mit seiner Schwester verwechselt. Doch treten alle diese Übereinstimmungen in den Hintergrund gegenüber den Abweichungen, durch welche Shakespeare aus seiner Vorlage ein völlig neues Kunstwerk schuf. Zunächst ließ er das ganze Vorspiel in Cypern fallen; er erreichte dadurch nicht nur eine klarere Abrundung des Dramas, sondern er machte auch die novellistische Begebenheit dadurch wahrscheinlicher, daß bei ihm der Herzog das verkleidete Mädchen noch nicht kennt, ehe es in seinen Dienst tritt, während

über Riche Bd. IV S. 226.

1) Daß das Drama der englischen Komödianten später ist als das Shakespearische, so daß also die erwähnten Einzelzüge aus dem Shakespearischen Drama übernommen wären: diese Möglichkeit kommt nicht in Betracht. Denn ohne Zweifel hätte alsdann der unbekannte Verfasser aus dem reichen Schatz der komischen Effekte des Shakespearischen Dramas noch gar manches entlehnt und sich nicht mit den traditionellen Pickelhäringsspäßen begnügt, wie sie ähnlich auch in anderen Stücken vorkommen.

ja in anderen Fällen Shakespeare vor der konventionellen Unwahrscheinlichkeit nicht zurückscheute, daß ein verkleidetes Mädchen selbst von den nächsten Verwandten und Freunden lange Zeit hindurch nicht erkannt wird. Bei Shakespeare wird auch die Gestalt des Mädchens dadurch liebenswürdiger, daß sie nicht, wie bei Riche und im ‚Tugend- und Liebesstreit‘, das Vaterhaus heimlich verläßt und dem Liebsten nachläuft; sie reist vielmehr mit ihrem Bruder gemeinsam — über den Zweck der Reise erfahren wir allerdings nichts Näheres —, und die beiden werden durch den Schiffbruch voneinander getrennt. Überhaupt hat Shakespeare die Situation des verkleideten Mädchens ungemein zart und keusch dargestellt. Die Intronati, Bando, Riche, sie alle verweilen mit Vorliebe bei den schlüpfrigen Situationen, zu denen das Verwechslungsspiel zwischen Mann und Weib Anlaß bieten konnte, Shakespeare jedoch erhebt dieses Spiel in eine traumhafte, poetische Stimmung; er hat in den Szenen zwischen Olivia und den Zwillingsgeschwistern alle die derben Späße ferngehalten, zu denen er sonst wohl hinneigt und die ihm auch keiner seiner Zuhörer verübelt hätte. Auch die liebenswürdige Gestalt des weichen, sentimental Herzogs ist auf diesen poetischen Ton gestimmt. Shakespeare hat ihn ohne jede Anlehnung an die Tradition des Stoffes völlig neu geschaffen und hat in seinen zärtlichen Gesprächen mit dem vermeintlichen Pagen, den er zum Vertrauten seiner Liebe macht, den späteren Wechsel seiner Gefühle aufs anmutigste vorbereitet. Shakespeare will ihn auch dadurch dem Herzen der Hörer nahebringen, daß er ihm seine eigene Liebe zur Musik beilegt; der Herzog findet in ihren Tönen einen wehmütigen Trost und der Dichter hat ihm einige seiner schönsten Worte zum Preise der holden Kunst in den Mund gelegt. Indes wurde bereits von Gervinus mit Recht bemerkt, daß die Art, wie er seine Gefühle äußert, an die schwärmerischen Deklamationen Romeos zur Zeit seiner Leidenschaft für Rosalinde erinnert, und offenbar wollte durch die Anschlagung dieser Töne der Dichter darauf hinweisen, daß dies noch nicht die Liebe war, die das Leben des Herzogs ausfüllen sollte. Diese Erhebung in eine Sphäre reiner und heiterer Poesie kommt uns jedoch noch deutlicher zum Bewußtsein, wenn wir die Schilde-

rung Olivias und ihres Zusammentreffens mit dem Zwillingsbruder mit den früheren Darstellungen vergleichen, wo der Bruder als ein leichtsinniger Lebemann sich die unerwartete *bonne fortune* zunutze macht und alles erst später durch eine nachträgliche Heirat in Ordnung gebracht wird. Dagegen wird Shakespeares Sebastian als ein keuscher Ephebe geschildert, durch seine edle, blühende Jugendlichkeit fühlt sich der wackere Schiffskapitän Antonio unwiderstehlich zu ihm hingezogen; es ist ein ähnliches Beispiel schwärmerischer Zuneigung des älteren Mannes zum jüngeren, wie es zwischen Antonios Namensvetter im ‚Kaufmann von Venedig‘ und dem jungen Bassanio oder zwischen Shakespeare und dem schönen Jüngling in den Sonetten bestand.¹

In welche poetische Sphäre diese ganze Handlung erhoben ist, kommt uns noch deutlicher zum Bewußtsein durch den Gegensatz zu der komischen Zwischenhandlung, die in diesem Fall, wie bereits bemerkt, von dem Dichter eigens erfunden wurde. Allerdings ist die Erfindung hier nicht so originell wie um dieselbe Zeit in ‚Viel Lärm um nichts‘; es ist eine ziemlich simple Mystifikation, der Malvolio in ähnlicher Weise wie schon früher Falstaff zum Opfer fällt. Aber die Ausführung erhebt diese Szenen zu dem höchsten Meisterstück Shakespeari-scher Komik. Vor allem durch die Charakteristik der Hauptpersonen: das schlaue Kammermädchen, sodann Junker Tobias, mit dem er es wagt, eine neue Variante des Falstaff-Charakters aufzustellen, Junker Andreas, das unerreichte Muster eines Gull, der — im Gegensatz zu der früheren flüchtigen Skizze eines solchen Charakters in den ‚Lustigen Weibern‘ — so fein ausgemalt ist und den man liebgewinnen könnte, wenn man sieht, wie er in seiner enormen Stupidität sich so unendlich wohl und behaglich fühlt.² Und wenn Shakespeare uns diese Gesellen bei ihrem pantagrualischen Zechgelage vorführt, da entfaltet er noch einmal den Humor des Falstaffischen Zeitalters in seiner ganzen Vollkraft. Hier wird auch der große Mysti-

1) S. o. S. 25 und die geistvollen Betrachtungen Beechings vor seiner Ausg. d. Sonette, Boston 1904. 2) Vgl. Lambs Charakteristik des Schauspielers Dodd in dieser Rolle (bei Furness S. 406).

fikationsplan entworfen, dessen tragikomischer Held Malvolio zu den eigenartigsten Geschöpfen Shakespeares gehört. Man könnte höchstens etwa an sein tragisches Gegenstück Angelo in ‚Maß für Maß‘ denken, dessen rigoristischer Stolz auf die eigene Tugend und Vernunft ja gleichfalls so schmähsch zu Falle kommt. Das Kammermädchen sagt einmal von Malvolio: ‚Sometimes he is a kind of puritan‘, sonst wird aber seine Eigenschaft als Puritaner nicht weiter betont, nur daß er die Feindschaft der Puritaner gegen das rohe Volksvergnügen der Bärenhatzen teilt. Wir sahen schon früher, daß der puritanische Frömmeler erst in der Zeit Jakobs I. eine ständige Figur in den Stücken wurde, die das zeitgenössische Londoner Leben darstellen, und daß man diese Figur dann auch in Stücken auftreten ließ, die gar nicht in England spielten. Wir haben jedoch keine Anzeichen dafür, daß zu der Zeit, als ‚Was ihr wollt‘ erschien, die Verspottung der Puritaner schon auf dem Theater Mode war.¹ So sind denn auch bei dieser komischen Figur im phantastischen Illyrien die puritanischen Züge nur ganz leise angedeutet, der Charakter Malvolios wäre, auch ohne daß wir von seinem Puritanismus etwas wüßten, vollkommen verständlich, und von dem üblichen salbungsvollen Jargon der Puritaner ist nichts zu bemerken. Dagegen hat er mit den Puritanern eine Eigenschaft gemeinsam, die dann sein tragisches Verhängnis wird: die vollständige Humorlosigkeit. Keine Brücke führt aus seiner Welt in die Welt der lustigen Zechbrüder hinüber, und es ist vielleicht die teuflischste Bosheit in der ganzen Mystifikation, daß er, der stets in seiner gleichmäßig selbstbewußten, gravitätischen Würde einherstolzti, nun meint, er müsse der angebeteten Dame zu Gefallen auf seinem Gesicht ein insipides Lächeln erscheinen lassen, ein Lächeln, das, wie Archer mit Recht bemerkt, noch weniger zu ihm paßt, als die gelben Strümpfe und die kreuzweise gebundenen Kniegürtel.² Manche Kritiker haben schon aus Mitleid mit dem armen Schelm ihn in einem etwas zu günstigen Lichte betrachtet; aber der Junker Tobias, der ihm den klassischen Ausspruch von den

1) Über einen vereinzelt Fall s. o. S. 89. 2) Ein komischer Diener mit gekreuzten Kniegürteln schon in ‚Two Angry Women‘ Sz. 2, 222.

Torten und dem Wein entgegenhält, und seine eigene Herrin, die ihn ‚krank vor Eigenliebe‘ nennt, beurteilen ihn richtiger. Und wenn er gar, noch ehe er den verhängnisvollen Brief findet, sich in dem Gedanken wiegt, die Gunst seiner Herrin zu erobern, so sehen wir, daß der gravitatische Herr an der allgemeinen menschlichen Narrheit sein reich gemessenes Teil hat, und dann werden wir auch die ‚practical jokes‘, die er über sich ergehen lassen muß und die nach dem Geschmack des elisabethanischen Publikums sehr stark aufgetragen sind, nicht allzu tragisch nehmen.

Über allen den wunderlichen Streichen dieser grotesken Figuren und über allen den Irrungen und Wirrungen der sentimental Liebenden erhebt sich nur eine Gestalt, die das ganze Getriebe klar überschaut: der Berufsnarr. Er ist noch weit mehr als der Narr in ‚Wie es euch gefällt‘ das Sprachrohr des Dichters; keiner von allen seinen Kollegen verbirgt unter dem bunten Rock so viel Klugheit, und die Betrachtungen Violas über den Narren, dessen Beruf ebenso schwer sei wie der eines Weisen, bestätigen uns, wieviel Wert der Dichter auf diese Rolle legte. In seinen anspruchslosen Späßen zeigt sich, daß er allein das wunderbar Übertriebene in dem Gebaren Olivias und des Herzogs erkennt, und wenn er diese komplizierteren Charaktere durchschaut, dann weiß er natürlich um so mehr mit den grotesken Figuren zurechtzukommen und auf den Ton eines jeden einzugehen. Keinem anderen strömen so wie ihm die witzigen Einfälle zu. Shakespeare muß für diese Rolle einen trefflichen Schauspieler im Auge gehabt haben, dem er auch solche Virtuosenstücke zutrauen konnte, wie das Gespräch, in welchem der Narr in raschem Wechsel bald mit seiner eigenen Stimme, bald mit der Stimme des Pfarrers Sir Topas spricht.

‚Wie es euch gefällt‘, durch die poetisch heitere Grundstimmung mit ‚Was ihr wollt‘ verwandt, enthält doch nichts, was sich mit der starken Wirkung der grotesk-komischen Szenen in ‚Was ihr wollt‘ vergleichen ließe. Doch ist es mir wie so vielen anderen unter allen Shakespearischen Lustspielen das liebste; der starke Lacherfolg wird reichlich ersetzt durch das gleichmäßig reine und heitere geistige Behagen, das diese

poetischste unter allen Komödien ausstrahlt. Den Rang der poetischsten Komödie könnten ihr vielleicht der ‚Sommernachts Traum‘ und der ‚Sturm‘ streitig machen, aber in ‚Wie es euch gefällt‘ ist, im Gegensatz zum ‚Sommernachts Traum‘, das poetische Spiel vertieft durch eine gereifte Lebensweisheit, durch welche jedoch die Lustspielstimmung durchaus nicht mit ernsten und schweren Tönen belastet wird, wie sie in dem ‚Sturm‘, dem Werk aus der letzten Epoche von Shakespeares Wirksamkeit, hervortreten.

Wie bereits früher bemerkt, ist ‚Wie es euch gefällt‘ neben ‚Romeo und Julia‘ und dem ‚Julius Caesar‘ eines der Dramen, in denen Shakespeare fast Schritt für Schritt sich seiner Quelle angeschlossen hat, in denen aber doch, nicht weniger als in den Dramen, wo er der selbständigen Erfindung einen freieren Lauf läßt, der schöpferische Genius sich offenbart, dessen Eigenart gerade hier, wo wir fast jede Szene mit der Quelle vergleichen können, besonders klar hervortritt. Diese Quelle ist der Schäferroman ‚Rosalynde‘ von Thomas Lodge, welcher uns schon als eines der rührigsten Mitglieder jenes Kreises bekannt ist, der zur Zeit, als Shakespeare seine Laufbahn begann, das Londoner Literaturleben beherrschte. Seine ‚Rosalynde‘ erschien zuerst 1590 und erfreute sich reichen Beifalls; sie erlebte noch eine ganze Reihe von Auflagen, als sich der Verfasser schon längst aus dem Literatentreiben zurückgezogen hatte. Lodge zeigt hier durchaus die typischen Eigenschaften eines ‚university wit‘, sein Stil ist mit euphuistischen Antithesen und Gleichnissen überladen und selbst die Schäfer und Schäferinnen schmücken ihre Rede gern mit lateinischen Zitaten. Im ersten Teil benutzte Lodge die mitttelenglische Erzählung von Gamelyn (c. 1350), die indes nur durch handschriftliche Überlieferung zu seiner Kenntnis gelangt sein kann. Gamelyn ist, wie so viele Helden volkstümlicher Erzählungskunst, der jüngste von drei Brüdern; er ist von einer naiven Ungeschlachtheit und dabei von gewaltiger Körperkraft, und es gelingt ihm, sich gegen den ältesten Bruder, der ihn in knechtischer Abhängigkeit halten will, siegreich durchzusetzen. Er überwindet einen gefürchteten Ringkämpfer, trotzdem, daß der Bruder gehofft hatte, der Ringkampf werde dem unbequemen Gamelyn das Leben kosten; später ent-

zieht sich Gamelyn den Nachstellungen des Bruders, indem er mit seinem treuen Diener Adam in eine Wildnis flieht; sie irren umher, und Adam will schon verzagen, als sie mit einem Haufen Outlaws zusammentreffen, die verbannt im Walde leben: Gamelyn und Adam werden von ihnen freundlich aufgenommen und bewirtet. Alle diese Begebenheiten hat Lodge übernommen; den weiteren Verlauf, wie Gamelyn zum Häuptling der Outlaws erwählt und später vom König in Gnaden aufgenommen wird, während seinen Bruder die strafende Gerechtigkeit ereilt, dies alles ist bei Lodge nicht verwertet. Bei ihm wird die Wildnis zum Schauplatz eines pastoralen Romans. Während die Erzählung von Gamelyn in England spielt, verlegt Lodge die Handlung nach Frankreich in den Ardennerwald, der sich angeblich zwischen Bordeaux und Lyon erstreckt und in dem wilde Löwen hausen, also auch in diesem Falle, wie im ‚Wintermärchen‘, ist nicht Shakespeare selber, sondern ein ‚university wit‘ für die mangelhafte Geographie verantwortlich. In diesem Waldgebirge lebt der vertriebene König von Frankreich Gerismond, während der Usurpator Torismond das Land beherrscht: an Torismonds Hof lebt als Gespielin seiner Töchter Alinda die Tochter des vertriebenen Königs Rosalind. Diese ist als Zuschauerin bei dem Ringkampf anwesend und verliebt sich in den tapferen Jüngling, der hier Rosader heißt; bald darauf verbannt sie der Usurpator, weil ihm ihre Beliebtheit bei den Untertanen Besorgnis erweckt, und zugleich verbannt er die eigene Tochter aus Zorn, weil sie für die Freundin Fürbitte einlegt. Sie fliehen in den Ardennerwald, Rosalinde als Page verkleidet, so daß also, wie in dem berühmtesten englischen Schäferroman, in Sidney's ‚Arcadia‘, das Verkleidungsmotiv mit in die Handlung hineinspielt. Shakespeare hält sich hier im wesentlichen getreu an Lodge, nicht nur, wenn er darstellt, wie Rosalinde unter dem falschen Namen Ganymed den Geliebten neckt, sondern auch, wie die schöne Schäferin Phoebe sich in den vermeintlichen Jüngling verliebt und ihren treuen Schäfer verschmäht. Auch die versöhnliche Wendung in der Geschichte des älteren Bruders, der im Walde von dem jüngeren aus den Klauen eines Löwen errettet wird, der dann seine frühere Bosheit bereut und sich mit der vertriebenen Tochter des Usur-

pators vermählt, stammt in allen wesentlichen Zügen aus dem Roman. Nur in der Schlußwendung ist Shakespeare von Lodge abgewichen; bei diesem wird der Usurpator, der gegen den vertriebenen König heranrückt, in einer Feldschlacht besiegt und niedergehauen, während wir bei Shakespeare erfahren, daß ihm auf dem Marsch ein frommer Einsiedler entgegentrat, der ihn bewog, auf die Krone zu verzichten und sich aus dem Weltleben zurückzuziehen. So gewinnt Shakespeare eine Schlußwendung von völlig ungetrübter Milde und Heiterkeit. Wie überall, so hat besonders in diesem letzten Teil Shakespeare die Ereignisse, die in der langatmigen Erzählung berichtet sind, stark gekürzt und zusammengezogen, indem er das zum Verständnis des Zusammenhangs Nötige, aber nicht dramatisch Verwertbare auch nicht leibhaftig vorführte, sondern in erzählender Form in den Dialog verwob.¹ Durch die Art, wie er diese Operation vollbringt, bewährt er sich als einen gewiegten Theaterpraktiker, dem es auch auf ein paar kleine Unwahrscheinlichkeiten nicht ankommt. Im übrigen hat Shakespeare, was den Gang der Handlung betrifft, die Wirkung nur noch durch ein paar leichte Änderungen erhöht und verfeinert. So hat er den Usurpator und den vertriebenen Herrscher zu Brüdern gemacht und hat dadurch auch den Aufenthalt Rosalindens am Hof und die zärtliche Freundschaft mit Celia schöner begründet; auch ist es eine entschiedene Besserung, daß Celia nicht mehr von ihrem Vater verbannt wird, sondern freiwillig sich entschließt, mit der Freundin zu fliehen. Wenn in Lodges Erzählung die verkleidete Rosalinde vom Vater und vom Geliebten nicht erkannt wird, wenn der ältere Bruder für alle seine Schandtaten so leicht Verzeihung findet, so waren das Unwahrscheinlichkeiten von der Art, wie sie auch auf dem Theater beständig wiederkehrten und von dem Publikum ohne weiteres hingenommen wurden²; Shakespeare brauchte da nichts zu ändern.

1) Es ist charakteristisch für Samuel Johnson, wenn er gerade in bezug auf die erwähnte Schlußwendung es bedauert, daß das Gespräch des Usurpators mit dem Einsiedler nur so flüchtig erzählungsweise angedeutet ist; Shakespeare habe sich hier den schönsten Anlaß zu einer moralischen Szene entgehen lassen. S. o. Bd. IV S. 145. 2) S. o. Bd. IV S. 254f. In der Bearbeitung von Georges Sand u. d. T. *„Comme il vous plaira“* (1836)

In weit höherem Grad zeigt Shakespeares schöpferischer Geist sich bei der Neugestaltung der Charaktere, vor allem des liebenden Paares, das im Mittelpunkte steht. Der ungeschlachte junge Raufbold, von Lodge aus dem alten Märchen übernommen, hatte sich im zweiten Teil der Erzählung in einen sentimentalischen Schäfer verwandelt, der kunstvolle Verse drechselt. Shakespeare hat ihm im ersten Teil einen Zusatz von zarter Empfindung, im letzten einen Zusatz von Kraft und Frische verliehen und dadurch den Gegensatz etwas ausgeglichen. Der Charakter der Rosalinde hatte offenbar das meiste zur Beliebtheit der Erzählung beigetragen, und in der Zeichnung dieses Charakters hatte sich auch Lodge durchaus als talentvoller Unterhaltungsschriftsteller bewährt. Was bedeutet das aber gegen die Rosalinde Shakespeares, der hier den heiteren Frauengestalten der Portia, Beatrice und Viola eine verwandte, aber doch wieder verschiedene Schwestergestalt erschuf. Schon das erste Aufkeimen ihrer Liebe zu Orlando in der Wettkampfszene ist weit anmutiger und poetischer geschildert als bei Lodge, der sie in längerer Rede allerlei Zweifel daran ausdrücken läßt, ob sie die Liebe zu dem armen Jüngling nicht unterdrücken solle, denn die Wohlhabenheit sei doch der Zündstoff des Feuers der Liebe. Und vor allem in den Szenen im Walde zeigt sich Rosalinde als die anziehendste Frauengestalt in dieser Gruppe von Lustspielen; sie vereinigt Beatrices schlagfertigen Witz und Violas anmutige Weiblichkeit. Erhöht wird noch der Reiz dieser Gestalt durch den Freundschaftsbund mit ihrer liebenswürdigen kleinen Base Celia¹, die freilich neben der glänzenderen Erscheinung Rosalindens bescheiden zurücktritt: Shakespeare, der die Freundschaft zwischen Männern so oft und so gern verherrlichte, hat uns hier auch einmal ein Bild treuer und zärtlicher Mädchenfreundschaft entworfen. Der Diener Adam ist bei Lodge energischer und männlicher geschildert; die rührende Gestalt des alten treuen Mannes, wie wir sie bei Shakespeare finden, ist dessen eigenstes Werk, und wir vergegenwärtigen es uns

wird zum Schluß nicht der böse Bruder, sondern der Melancholiker Jaques durch die Hand Celias belohnt.

1) Über die Beliebtheit der Kontrastwirkung zwischen einem großgewachsenen und einem kleinen Mädchen s. o. Bd. IV S. 96.

gern, daß diese Rolle in ihrer ergreifenden Schlichtheit vom Dichter selber auf der Bühne dargestellt wurde.

In vollster Schönheit und Anmut aber entfaltet sich die Dichtung, wenn wir von dem Treiben am Hofe des Usurpators in die Waldeinsamkeit geführt werden. Lodge hatte bereits die idyllische Szenerie ganz hübsch in den konventionellen Farben geschildert, Shakespeare beschränkt sich in diesem Fall auf flüchtige Andeutung des landschaftlichen Hintergrunds; wir erkennen jedoch deutlich, trotz manchem exotischen Beiwerk, das aus seiner Vorlage stammt, daß ihm ebenso, wie im ‚Sommernachtstraum‘, das heimische Landschaftsbild vorschwebte, das er mit so tiefem und reinem Natursinn erfaßte. Nachdem der erste Akt am Hofe gespielt hat, beginnt der zweite in wirkungsvollem Gegensatz mit den Worten des vertriebenen Herzogs, der sein Schicksal im einsamen Walde preist, mit so liebenswürdiger Heiterkeit und völlig frei von all der konventionellen Rhetorik, mit der sonst der Gegensatz zwischen Hof- und Landleben in der Literatur dieser Zeit behandelt wird. In den eigentlich pastoralen Szenen hat Shakespeare verhältnismäßig am treuesten sich an Lodge angeschlossen und auch ein paar Einzelzüge des pointierten Zwiegesprächs von ihm übernommen¹, freilich zeigt er auch hier, auf dem Gebiet, auf dem sein Vorgänger sich vor allem ausgezeichnet hatte, daß er ihm doch noch überlegen ist. Und vor allem hat er die Szenen im Walde neu belebt durch das humoristische Element, das bei Lodge nur sehr dürftig durch einige Späße jenes alten Hirten vertreten war, der dem Shakespearischen Corin entspricht. Shakespeare läßt im Gegensatz zu den idealisierten Schäfern auch eine sehr realistische Bauerndirne und ihren Liebhaber flüchtig auf der Bühne ihre Erscheinung machen, vor allem aber den Hofnarren, der die beiden Prinzessinnen auf ihrer abenteuerlichen Flucht begleitet hat und nun allen zur Freude mit seinem buntscheckigen Schellenkleid im grünen Wald erscheint und über das wunderliche Treiben der mannigfaltigen Figuren um ihn her in ähnlicher Weise philosophiert, wie sein Amtsgenosse in ‚Was ihr wollt‘. Außerdem schuf aber der Dichter noch eine

1) Vgl. den Nachweis von Delius zu IV 1, 208; auch III 5, 61 stammt aus Lodges Roman.

zweite Gestalt, die dem Treiben der übrigen reflektierend gegenübersteht: den liebenswürdigen Melancholiker Jaques. Er verpflanzt hier in das Lustspiel eine Gestalt, die mit dem früheren Richard II. und dem späteren Hamlet eine auffällige Verwandtschaft zeigt, nur daß in dieser heiteren Märchenwelt der tatenlose Grübler keine Gefahr läuft, mit der rauen Wirklichkeit in Konflikt zu geraten und in ungestörter Muße überall seine sinnreichen Betrachtungen anknüpfen darf. So folgen die Liebesklagen in Reim und Prosa, die zierlich galanten Gespräche, die lustigen Lieder der Jäger, die weisen und närrischen Betrachtungen über den Weltlauf in reizvoller Abwechslung, ohne überraschende dramatische Wirkungen; es ist, als würden wir in einen Traum eingewiegt und das Drama finde seinen Abschluß aus keinem anderen Grunde, als weil der schöne Traum doch nicht in alle Ewigkeit fort dauern kann.

In diesem Zeitraum sehen wir auch die beiden Dichter, die nach Shakespeare als die beliebtesten und erfolgreichsten volkstümlichen Dramatiker galten, Heywood und Dekker, mit einigen ihrer charakteristischsten Leistungen hervortreten. Heywood erscheint nach seinem Anfängerversuch, jenem übel geratenen Spektakelstück, das wir schon kennen, jetzt als Verfasser von Lustspielen, denn zu dieser Gattung gehörten ohne Zweifel die beiden Dramen ‚*War without Blows and Love without Suit*‘ und ‚*Joan as good as my Lady*‘, die beide nach Henslowes Tagebuch im Jahre 1599 vollendet wurden; bei dem zweiten Stück kann man nach dem Titel vermuten, daß es ebenso wie kurz vorher Shakespeares ‚*Lustige Weiber*‘ und die Komödien Porters und Houghtons auf englischem Boden spielte. Das erste Werk Heywoods, das im Druck erschien, ist aber das zweiteilige Historiendrama ‚*Edward IV.*‘¹ Wie der Titel zeigt,

1) Eingetragen 28. Aug. 1599, gedr. 1600. Über Heywoods Quellen vgl. d. Diss. v. Sander, Jena 1907. Sein Name wird auf dem Titel nicht genannt, doch kann an seiner Autorschaft nach dem ganzen Stil und Charakter des Werkes nicht gezweifelt werden. Wenn Fleay aus dem Umstand, daß einerseits ‚*Edward IV.*‘ auf dem Titel als ein Repertoirstück der Derby-Truppe bezeichnet wird und andererseits Heywood sich 1598 auf zwei Jahre dem Henslowe verpflichtete (s. o. S. 82), die Autorschaft Heywoods bestritt, so ist das, wie bereits Greg (*Diary* 2, 174) bemerkt hat, aus dem Grund unzutreffend, weil Heywoods Verpflichtung sich bloß auf seine Wirksamkeit als Schauspieler bezog.

wagt er sich hier auf dasselbe Stoffgebiet, das dem ersten Historienzyklus Shakespeares zugrunde liegt. Wenn Heywood uns dieselben Personen darstellt, die dort mit so hinreißender Sprachgewalt ihre dämonischen Leidenschaften entfalten, dann muß er freilich weit hinter Shakespeare zurückstehen; auch reicht er nicht an ihn heran, wenn er den wankelmütigen Pöbel vorführt; dagegen zeigt er sich als liebenswürdiger Schilderer des ehrsam bürgerlichen Mittelstandes, der bei Shakespeare gänzlich im Hintergrund bleibt. In Shakespeares Historiendramen würden wir vergeblich eine solche Gestalt suchen wie den Selfmademan Crosby, der die Würde des Lord-mayors bekleidet und die königstreue Gesinnung mit dem bürgerlichen Selbstgefühl so schön in Einklang bringt. Er ist der Führer der Bürger im Kampf gegen den rebellischen Pöbelhaufen, der von dem Lord Falconbridge geführt wird. Heywood läßt hier als echter Citypoet die Tapferkeit der Bürger und der Lehrburschen im glänzendsten Licht erscheinen. Mit dem innigsten Anteil aber schildert er den Goldschmied Shore, der sich im Kampf besonders hervortut, jedoch den Ritterschlag ablehnt, den ihm der König als Belohnung zugedacht hat. Dann aber folgt in breiter Ausführung das Unglück Shores, dessen Weib Jane, bis dahin ihm in treuer Liebe ergeben, durch die verführerischen Künste des Königs zu Fall gebracht wird. Heywood konnte für die Darstellung dieser Episode von verschiedenen Seiten her charakteristische Züge entlehnen. Vor allem bot ihm ein Liebesbrief Edwards in Draytons ‚Heroical Epistles‘ eine lebensvolle Schilderung von dem Besuch, bei welchem der König sich der schönen Frau im Laden des Goldschmieds nähert. Außerdem gab es eine Bänkelsängerballade von der Frau Shore, in welcher, wie bei Heywood, eine Frau Blague als ihre Ratgeberin bei dem gefährlichen Liebeshandel erscheint; doch möchte ich vermuten, daß hier der Balladenschreiber sich eine Erdichtung Heywoods zunutze gemacht hat. Auch More in seiner Geschichte Richards III. hatte der schönen Sünderin eine Charakteristik gewidmet, die dann in ihren wesentlichen Zügen von Holinshed in seine Chronik übernommen wurde. Als More sein Werk verfaßte, lebte noch in London die einst von allen umschwärmte und umschmeichelte Favoritin als ein armes, ver-

lassenes altes Weib; doch meint der Geschichtschreiber, die Spuren ihrer ehemaligen Schönheit seien bei genauer Betrachtung noch erkennbar. Er betont auch ausdrücklich, daß Frau Shore oftmals von ihrem Einfluß auf den König einen edeln Gebrauch machte, daß sie mitunter sein hartes und strenges Wesen milderte, und daß sie von denen, die sie um ihre Vermittlung angingen, keine Geschenke anzunehmen pflegte. Aus solchen Einzelzügen schöpfte Heywood den Anlaß, den Charakter eines gefallenen Weibes hier in einem völlig anderen Ton zu schildern als in der früheren dramatischen Literatur, wo solche Gestalten meist in einer burlesken, seltener auch in einer kraß tragischen Beleuchtung erschienen waren. Bei Heywood dagegen herrscht mehr ein sentimentaler Ton, er zeigt nicht nur für den betrogenen Mann, sondern auch für die verführte Gattin ein wehmütiges Mitgefühl. Aber doch kommt dadurch in seine Darstellung nichts von dem ungesunden und unerfreulichen Element, das derartige Situationen etwa bei Kotzebue und Dumas an sich tragen; die Shore-Szenen, die über das historisch-politische Drama verstreut sind, wirken auf uns vielmehr wie eine Vorstudie zu Heywoods späterer Meisterleistung im bürgerlichen Drama, *‘A Woman Killed with Kindness’*. Den Höhepunkt dieser Szenenreihe bildet die Begegnung Shores mit seiner Frau, nachdem sie sich zur Maitresse Eduards erniedrigt hatte. Der tiefgebeugte Shore, der gegen die Verletzung seiner Hausehre durch den König wehrlos ist, verläßt sein Haus und beschließt, in die Fremde zu wandern, doch als er sich aufs Schiff begeben will, sieht er auf der Straße seine Frau, wie eine große Dame gekleidet, von einem Schwarm von demütigen Supplikanten umgeben, deren Bittschriften sie ganz in dem Sinne, wie dies der Erzählung Mores entspricht, freundlich aufnimmt; nur einer, der um das Privileg bittet, Korn auszuführen, wird sehr schroff zurückgewiesen, was ja durchaus der Stellung des volkstümlichen Dramatikers gegen diesen Privilegienunfug gemäß ist.¹ Shore, der das alles von weitem beobachtet, erinnert sich mit Wehmut der Zeit, da diese große Dame noch als ehrsame Bürgersfrau an seiner Seite daherschritt. Auch als

1) S. o. Bd. IV S. 202.

sie ihn erkennt und sich ihm nähert, ergeht er sich nicht in heftigen Vorwürfen, doch ihr Anerbieten, zu ihm zurückzukehren oder auch ihren Einfluß zu seinen Gunsten zu verwenden, weist er in traurigem, aber entschiedenem Ton zurück. Es ist charakteristisch, daß der loyale Dichter ihm auch gegen den König, der sein Lebensglück freventlich zerstört hat, kein zorniges Wort in den Mund legt.

Natürlich ist in der mannigfaltig wechselnden Szenenreihe auch das komische Element reichlich vertreten. In der Shore'schen Familientragödie ist es diskret angedeutet durch die Gervatterin Blague, die sich zwar dagegen verwahrt, der Frau Shore in ihren Gewissenskämpfen einen Rat zu geben — sie sagt immer wieder: *Good Mistress Shore, do what you will for me* —, aber sie läßt doch in ihrer verlockenden Schilderung der Stellung einer königlichen Geliebten ihre wahre Meinung deutlich genug hindurchblicken; die gereimten Quinare, die in der Dichtung ziemlich häufig wiederkehren, erhöhen in dieser Szene die komische Wirkung. Unter den Bürgersleuten der City vertritt der Alderman Josselin das komische Element; er operiert viel mit dem damals neu aufgekommenen Effektmittel der stehenden Redensarten, das Heywood auch später noch mehrmals bei seinen humoristischen Figuren anwendete. Der Clown Spicing, der im Heer der Rebellen seine Späße treibt, verliert seinen Humor selbst dann nicht, als er zur Hinrichtung abgeführt wird. Am reichsten aber entfaltet sich der Humor in der Szenenreihe, die den Gerber von Tamworth vorführt, der mit dem König auf der Landstraße zusammentrifft, ohne ihn zu kennen. Der fremde Geselle, den er dann auch in seinen behaglichen Haushalt einlädt, ist ihm sympathisch, und er entfaltet ihm gegenüber mit voller Ungeniertheit sein derbes Wesen. Erst später, bei einem Aufenthalt in London, erkennt er zu seinem Schreck den wahren Sachverhalt, doch wird er vom König freundlich aufgenommen und beschenkt. Die Begegnung des Königs mit dem Gerber war schon in einem Volkslied besungen worden, doch hat Heywood die Situation, die so vortrefflich seinem Talent entsprach, mit voller Freiheit neu gestaltet; er schuf damit die frischeste und lebensvollste unter den mannigfaltigen Inkognitoszenen, die uns auf der englischen Bühne dieser Zeit begegnen.

Schon aus diesen Andeutungen über den bunten Inhalt des Stückes geht hervor, daß es dem Dichter hier ebensowenig wie in seinen meisten späteren Dramen um künstlerischen Aufbau und organisches Ineinandergreifen der verschiedenen Teile zu tun war. Immerhin zeigt sich an einzelnen Stellen ein Streben nach einer gewissen Verknüpfung der auseinander fallenden Episoden. So erscheint Frau Shore mit der Familie Crosby durch Verwandtschaft verbunden, sie macht daher auch die Honneurs im Hause des verwitweten Lordmayors, als er nach Niederwerfung der Rebellion den König bewirtet, der gleich, als er sie zum erstenmal erblickt, die größte Mühe hat, seine innere Erregung zu verbergen. Die freiwillige Kriegssteuer (Benevolence), die der König erhebt, wird in ihrer Wirkung auf das gemeine Volk dargestellt; sehr hübsch ist geschildert, wie der Kommissär Bowes vor den Landleuten in einer langen, gewundenen Rede seine Hörer auf die Notwendigkeit der Kriegssteuer von ferne vorbereitet; der Gerber von Tamworth bemerkt dazu ganz trocken: ‚also der Sinn Eurer langen Rede ist, daß der König Geld von uns haben möchte‘, aber dann läßt er sich doch nicht lumpen und spendet eine stattliche Summe, wodurch auch seine geizigen Nachbarn zur Nachahmung veranlaßt werden. Im übrigen tritt unter allen diesen Bildern aus dem Leben der bürgerlichen Kreise der König und die hohe Politik nur sehr wenig hervor. In der ersten Szene schildert Heywood im Anschluß an Holinshed, wie die alte Herzogin von York ihrem königlichen Sohn Vorwürfe macht wegen seiner Vermählung mit der Witwe Grey; der Sohn erwidert ihr in einem ähnlichen jovialen Ton, wie er ihn auch in Shakespeares ‚Heinrich VI.‘ bei Behandlung der Heiratsangelegenheit anschlägt. In dem nämlichen Ton bewegt er sich in der Schlußszene, wo die Witwe Norton ihm als Belohnung für einen Kuß zwanzig Pfund für die Kriegssteuer zahlt; im Anschluß daran endet der erste Teil mit einem schwungvollen Aufruf des Königs zum Kriegszug nach Frankreich, wo er die alten Rechte seines Hauses geltend machen will.

Über den zweiten Teil des Dramas können wir uns kürzer fassen; er hält sich nicht auf der Höhe des ersten. Hier tritt die Darstellung der Staatsaktion viel mehr in den Vordergrund;

daß sie nicht Heywoods stärkste Seite ist, zeigt sich besonders deutlich in den Partien, die sich inhaltlich mit Shakespeares ‚Richard III.‘ berühren. Der erste Akt wird durch eine langgedehnte Schilderung des französischen Feldzugs ausgefüllt, bei welchem König Eduard von dem Herzog von Burgund und dem Connetable, die ihm ihre Hilfe versprochen hatten, verräterisch im Stich gelassen wird, alles im Anschluß an Holinsheds Chronik dargestellt. Wenn vor St. Quentin plötzlich ein verräterischer Kanonenschuß abgefeuert wird, der den Lord Scales an der Seite des Königs niederstreckt, so ist dieser szenische Effekt offenbar dem unerwarteten Kanonenschuß im ersten Teil von Shakespeares ‚Heinrich VI.‘ nachgebildet. Alle diese Verwicklungen und sodann auch der Friedensschluß der Könige von England und Frankreich werden natürlich in der gewöhnlichen Manier der Playwrights mit starker chauvinistischer Übertreibung geschildert. Dann werden wir durch eine Chorusrede wieder nach England zurückversetzt und sehen die weiteren Schicksale der Frau Shore an uns vorüberziehen, die eigentlich das einzige Bindeglied zwischen den zwei Teilen des Dramas sind. Frau Shore wird während der Abwesenheit des Königs vor die Königin geschleppt und von ihr mit Schmähungen überhäuft, bis endlich eine gerührte Versöhnungsszene erfolgt. Als aber der König bald nach seiner Rückkehr stirbt, wird Frau Shore von dem Lord-Protector Richard Gloucester mit dem grimmigsten Haß verfolgt; er verjagt sie mit seinem Protectorstab von dem Bette des Toten, bemächtigt sich ihrer aufgesammelten Schätze, läßt sie zur Buße für die getriebene Unzucht barfuß und mit einer Kerze in der Hand durch die Straße führen und verhängt dann die Acht über sie. Ebenso wie in dem anonymen Drama von Richard III.¹ wird nun vorgeführt, wie die, denen sie früher Wohltaten erwies, ihr jetzt mit dem schnödesten Undank lohnen, besonders auch die kupplerische Gevatterin Blague; der gewinn-süchtige Kaufmann, dem sie die Fürsprache für sein Monopol verweigert hatte, tut sich gegenüber der Wehr- und Hilflosen durch besondere Gehässigkeit hervor. Nur wenige zeigen sich dankbar und gewähren der Geächteten Hilfe; einer darunter

1) S. o. Bd. IV S. 607.

wird dafür auf die Denunziation des Kaufmanns vor den Augen der Frau Shore auf der Bühne bingerichtet. Auch noch durch eine weitere Erfindung hat Heywood den Eindruck dieser Szenen des Jammers gesteigert; er läßt den Gatten der Frau Shore, der es in der Fremde nicht habe aushalten können, unter einem falschen Namen zurückkehren; wie er sich nun versöhnt der tiefgesunkenen Gattin nähert, und wie beide, nebeneinander sitzend, vor Herzeleid sterben, dies wird vorgeführt in einer Szenenreihe von sehr dick aufgetragener sentimentaler Wirkung, die sich aber an poetischem Gehalt mit den Shore-Szenen des ersten Teils nicht vergleichen läßt. In den Staats-szenen, die sich zwischen diesen Szenen hindurchziehen, wird die Handlung bis mitten in die Regierungszeit Richards III. geführt, wo sie mit dem Zerwürfnis zwischen Richard und Buckingham abbricht. Hier steht Heywood unzweifelhaft unter dem Einfluß Shakespeares, doch ist das alles, wenn auch nicht ohne ein gewisses Geschick, auf den äußerlichsten Effekt berechnet und ohne jede künstlerische Anordnung rasch hingeworfen. Bemerkenswert ist, daß Heywood etwas länger bei dem tragischen Schicksal der beiden Königskinder im Tower verweilt, worüber Shakespeare nach allen den Verbrechen, die vorher aufeinander folgten, etwas flüchtig hinweggegangen war. Auch Heywood verlegt die Mordtat hinter die Szene, doch zeigt er uns vorher die Brüder in zärtlichem Gespräch, dann ehe sie sich zum letztenmal in ihr Schlafgemach begeben, knien sie noch zum Gebet nieder; die szenische Wirkung der rührenden Situation ist durch Musikbegleitung erhöht.

Daß Heywood sich auch der dramatischen Darstellung des zeitgenössischen englischen Lebens zuwandte, dafür besitzen wir den frühesten unzweifelhaften Beweis in einem Eintrag Henslowes, der ihm im Namen der Schauspieler des Lord Worcester im Februar und März 1603 für ein Drama ‚A Woman Killed with Kindness‘ den Betrag von sechs Pfund auszahlte; der erste Druck trägt die Jahreszahl 1607. Freilich hatte er schon durch die Szenen aus dem englischen bürgerlichen Leben in seinem ‚Edward IV.‘ sich als ein Meister in der liebevollen Schilderung heimischer Zustände bewährt. In ‚A Woman Killed with Kindness‘ hat die Haupthandlung, wie

schon früher bemerkt, eine unverkennbare Verwandtschaft mit der Episode von Herrn und Frau Shore. Hier aber steht der betrogene Mann und das reuige Weib im Mittelpunkt der Handlung; die Situation, die dann später noch so häufig wiederkehrte, ist auch hier mit einem gesunderen Sinn erfaßt, ohne die verlogene Sentimentalität, die ihr sonst sehr oft beigemischt ist. Dabei ist die Wirkung noch erhöht durch die Schilderung des Schauplatzes, durch die liebevolle Kleinmalerei, mit der das Treiben in dem gastlichen Hause eines englischen Landedelmanns vorgeführt wird; wir können da beobachten, wie es bei einer Jagdpartie, einer Mahlzeit, einem abendlichen Kartenspiel zugeht und sind auch Zeugen des Treibens der Dienerschaft, die in humoristischen Zwischenszenen auftritt. Der Hausherr, John Frankford, hat in sein Haus einen armen Edelmann Wendoll aufgenommen, der sich in Frankfords schöne junge Frau verliebt. In einem Monolog (enter Wendoll, melancholy) läßt er es uns miterleben, wie er die verbrecherische Neigung vergeblich niederzukämpfen sucht, dann folgt die große Szene, in der er sich mit seinem Liebesantrag hervorwagt und die Frau am Ende gestehen muß, daß er sie wankend gemacht hat:

My soul is wandering, and hath lost her way,
Oh, Master Wendoll! Oh!

Dann aber wird ihr sträflicher Umgang beobachtet von dem alten Diener Nicholas, der gleich von vornherein den fremden jungen Herrn nicht leiden konnte. Nicholas ist in seiner plumpen Ehrlichkeit meisterlich gezeichnet, besonders in der Szene, wo er sich entschließt, seinem Herrn das Geheimnis zu verraten. Der raube und schlichte Mann will doch mit einem natürlichen Zartgefühl zögernd und langsam vorgehen, bis er seinem Herrn, der immer ungeduldiger und zorniger wird, endlich mit einem Satz die schreckliche Wahrheit offenbart. Nicholas ist dann auch der treue Helfer seines Herrn bei der Überführung des ehebrecherischen Paares; Frankford gibt eines Abends vor, er müsse plötzlich eine Reise unternehmen; er reitet mit Nicholas davon, wir sehen, wie alles im Hause sich zur Ruhe begibt, auch Wendoll und Frau Frankford, die doch, fortwährend von Gewissensbissen gepeinigt, ihres Liebhabers nicht froh wird. Dann in tiefer Nacht kommen Frankford und

Nicholas auf die Bühne geschlichen; Frankford, an der Tür seines Schlafgemachs, schaudert davor, einzutreten und die Zerstörung seines Glücks und die Schmach seiner Frau zu offenbaren. Hierauf, gleich nachdem er die Tür geöffnet hat, kehrt er wieder zurück, tief unglücklich und völlig gebrochen, er hat die beiden beieinander schlafend gefunden. Endlich entschließt er sich, sie zu wecken; wir sehen, wie Wendoll vor Frankford flieht, der ihn mit gezogenem Schwert verfolgt. Der Frau verkündigt der beleidigte Gatte sein Urteil, das sie zerknirscht und reuig entgegennimmt: sie soll sogleich das Haus räumen und nichts von ihren Sachen zurücklassen, dann soll sie auf einem einsamen Vorwerk wohnen und niemals wieder versuchen, sich dem Manne zu nähern. Nachdem sie aber fortgezogen ist, entdeckt der Gatte in einem Winkel ihre zurückgelassene Laute, und die Erinnerung an die glücklicheren Tage, da sie ihn mit ihrem Spiel erfreute, läßt ihn nur noch tiefer in schmerzliche Wehmut versinken. Und auch die Frau wird von der Empfindung ihres ganzen Elends überwältigt, als Nicholas ihr die vergessene Laute überbringt; sie will keine Nahrung mehr zu sich nehmen und siecht langsam dahin. Aber sie hat noch kurz vor dem Tode die schmerzliche Genugtuung, daß der Gatte an ihr Sterbebett tritt und ihr verzeiht. Diese ganze Szenenreihe ist in dem Drama mit einer Lebenswahrheit und mit einer sicheren Beherrschung der Kunstmittel durchgeführt, die ihm unter den Dramen der Zeitgenossen Shakespeares eine der ersten Stellen sichert. Allerdings ist die Handlung nicht frei von einzelnen störenden Fehlern, die Heywood, wenn er nicht so ohne alle literarischen Ansprüche rasch darauflosgeschrieben hätte, sehr leicht hätte vermeiden können, vor allem ungeschickte *Apertes* und *Monologe*. Sehr eigentümlich ist auch gegen Ende ein Monolog Wendolls, der erklärt, er müsse nun wie Kain ruhelos umherirren, deshalb wolle er eine Reise nach Frankreich, Deutschland und Italien unternehmen und die Sprachen dieser Länder lernen in der Hoffnung, später zurückzukehren und bei Hof Karriere zu machen, wenn alles vergessen sei.

Neben dieser Haupthandlung zieht sich in sehr loser Verknüpfung noch eine andere, in welcher ein italienisches Novellenmotiv in englischer Einkleidung erscheint. Diese Nebenhandlung

ist an sich nicht sonderlich interessant, doch ist sie geschickt dazu benutzt, um in der Haupthandlung Ruhepunkte eintreten zu lassen und dadurch die großen Szenen wirksamer hervorzuheben. Die in ihren Grundlinien so einfache Haupthandlung hat offenbar Heywood sich selber zurechtgelegt.¹

Außerdem wird Heywood jetzt gewöhnlich als Verfasser des anonymen Dramas ‚How a Man may Choose a Good Wife from a Bad‘ betrachtet. Dieses Drama wurde nach Ausweis des Titelblatts gleichfalls von der Truppe des Lord Worcester aufgeführt; es erschien ohne vorherige Eintragung mit der Jahreszahl 1602 und erlebte die ungewöhnlich hohe Zahl von sieben Auflagen.² Es ist auf die stärkste volkstümliche Wirkung berechnet, ganz in ähnlicher Art wie die französischen Melodramen, die im neunzehnten Jahrhundert sich über ganz Europa verbreiteten und so gewaltige Zuschauermengen anzogen: engelgleiche Tugend und schwärzeste Bosheit gegeneinander kontrastiert, erschütternde, weinerliche und burleske Szenen in buntem Gemisch mit obligatem Triumph der Tugend am Schluß. Die Handlung beruht auf einer Novelle Giraldi Cinthios (V. 3), im Mittelpunkt steht eine unschuldig leidende Frau; von ihrem Gatten, der in eine andere verliebt ist, wird sie mit Mordanschlägen verfolgt, doch tritt zum Schluß eine Versöhnung ein, als die Totgelaubte wieder auftaucht.

In dieser Novelle, die dem Dramatiker in der Sammlung Riches (1581) bequem zugänglich war, spielt die Begebenheit in Spanien, im Drama ist sie jedoch nach England verlegt. Cinthio schildert, wie die Frau mit übermenschlicher Geduld es erträgt, daß der Mann sie mißachtet und einer Dirne nachläuft; er bittet sogar einen naturkundigen Freund, er möge ihm behilflich sein, seine Frau durch Gift beiseite zu schaffen. Nun ist aber der Freund in die Frau verliebt, er gibt dem Mann in der üblichen Weise anstatt Gift einen Schlaftrunk und hofft, die Frau, wenn sie vom Scheintod erwacht in der Gruft liege,

1) Über die Novelle, die der Nebenhandlung zugrunde liegt (Painter II 30), vgl. Symonds und Köppel, Studien II, 137. Die Ähnlichkeit der Novellen Painter I 43 u. 58 mit der Haupthandlung ist so entfernt, daß ein Zusammenhang nicht angenommen zu werden braucht. Über die Kartenspielszene s. o. Bd. IV S. 395. 2) S. o. Bd. IV S. 101.

für sich gewinnen zu können. Doch scheitert dieser Plan an ihrer unbezwinglichen Sittenreinheit, und der Freund entschließt sich, sie in ein sicheres Versteck zu bringen, aus dem sie erst hervortritt, nachdem der Mann durch eine verräterische Anzeige jener Dirne, mit der er sich inzwischen vermählt hatte, als Giftmörder vor Gericht gestellt wurde. Also eine Begebenheit, die an spannenden Situationen ungewöhnlich reich ist. Besonders kommt sehr wirksam zur Geltung, wie der Mann, Mr. Arthur, seine zweite Vermählung bereut und die ganze Schlechtigkeit der Dirne erkennt, mit der er sich in Gegenwart eines Kupplers und einer Kupplerin herumzanken muß. Auch ist eine große neue Rührszene hinzuerfunden: Mr. Arthur, der nach der Entdeckung seines Verbrechens flüchtig, elend und ausgehungert umherirrt, begegnet der Frau, die er einst so schmachvoll behandelt hat, ohne sie zu erkennen, da er glaubt, sie sei tot; aber die Unbekannte gewährt ihm Speise und liebevollen Trost. Allerdings werden die Grundzüge der Handlung durch die Fülle der neu hinzuerfundenen Figuren verwischt. Da hat der Jüngling, der in Frau Arthur verliebt ist, einen Freund und Berater zur Seite, der bei jeder Gelegenheit seine frivolen Späße, meist in gereimter Rede, zum besten gibt, ferner die Väter der beiden Eheleute, ein Pedant Aminadab mit seinen lateinischen Schulschlägen, dann ein lustiger Diener Pipkin, ein wichtigtuender Gerichtsbeamter, der überall seine triviale Weisheit leuchten läßt, und andere mehr. Alle diese zum großen Teil überflüssigen Figuren drängen sich mit ihren Schlägen auch in die ernstesten Szenen, doch tat dies der populären Wirkung gewiß keinen Eintrag.

Wenn dieses Stück mit Heywoods Namen überliefert wäre, so würde wohl niemand an dessen Autorschaft zweifeln; in den leicht dahinfließenden, mit Reimen stark durchsetzten Versen und in dem anspruchslos populären Ton zeigt sich eine gewisse Ähnlichkeit mit Heywoods Manier. Auch finden sich manche wörtlichen Anklänge¹, wie z. B. daß ein paar lateinische Späße des Pedanten auch in einem beglaubigten Werk Heywoods vor-

1) Nachgewiesen von Swaen in seiner neuen Ausg. von „How a man“ (Materialien Bd. 35) und Adams in Modern Language Notes 28, 107 ff.

kommen. Vor allem aber scheint mir für Heywoods Autorschaft zu sprechen, daß hier ganz in dessen sonstiger Manier eine Begebenheit, die ursprünglich auf einem fremdländischen Schauplatz spielt, nach England verlegt und mit englischem Kolorit durchsetzt ist. Und das Thema der ehelichen Untreue beschäftigte ja Heywood um dieselbe Zeit und in ähnlicher Weise in seinem ‚Edward IV.‘ und in ‚A Woman killed with Kindness‘. Die große Rührscene von dem Wiedersehen der entfremdeten Gatten, die Heywood zu dem überlieferten Stoff neu hinzufügte, zeigt eine unverkennbare Verwandtschaft mit einer ähnlichen Szene zwischen Herrn und Frau Shore. Doch ist in der sentimentalen Ehebruchsgeschichte diesmal, im Gegensatz zu den beiden anderen Dramen, der Mann der schuldige Teil, und der große Beifall, den unser Drama fand, hat ohne Zweifel mit dazu beigetragen, daß solche Verherrlichungen der engelgleichen Geduld unschuldiger Frauen in den folgenden Jahren sehr häufig auf der englischen Bühne wiederkehren. Einzelne Ungeschicklichkeiten, z. B. wie Arthur gleich in den ersten Worten des Dramas erklärt, er hasse seine Frau, und auch die manchmal unbeholfene Art, wie die Personen auftreten und abgehen, sind freilich bei einem so erfahrenen Bühnenpraktiker auffallend, dergleichen findet aber doch wohl in seiner raschen und flüchtigen Art zu arbeiten eine genügende Erklärung.

Thomas Dekker, mit Heywood ungefähr gleichaltrig¹, zeigt sich mit ihm in mancher Hinsicht geistig verwandt. Von seinem Lebensgang wissen wir im übrigen noch weniger als von dem Heywoods; eine Universität hat er schwerlich besucht, sonst würde es in seinen Schriften, die so reich an selbstbeobachteten Zügen sind, gewiß nicht an Erinnerungen aus dem Universitätsleben fehlen. Doch hat er ohne Zweifel die übliche lateinische Schulbildung erhalten, wenn er auch, ebenso wie Heywood, die gangbare Unsitte vermeidet, diese Schulbildung unnötig zur Schau zu stellen, und außerdem sind ihm, ebenso wie anderen

1) Aller Wahrscheinlichkeit nach war es im Jahre 1632, daß er sich als sechzigjährig bezeichnete. Vgl. M. L. Hunt, Thomas Dekker. New York 1911 S. 12. Seine dramatischen Werke erschienen gesammelt in 4 Bänden. (London, Pearson, 1873.)

Playwrights, im Verkehr mit den Kunstgenossen und im Studium mannigfaltiger Quellenschriften für seine Dramen die verschiedensten Bildungsstoffe zugeflogen. Als Londoner Kind ist er ein genauer Beobachter und Kenner des Lebens und Treibens in seiner Vaterstadt, das er auch in zahlreichen Prosapamphleten schilderte. Als Vorbild für solche Schilderungen diente ihm Nash, den er hoch verehrte, doch hat er nichts von dessen streitsüchtigem und galligem Wesen; auch in seinen Dramen zeigt er sich als gutmütigen, harmlosen, oft auch fein und zart empfindenden Darsteller. Wann er Dramen zu schreiben begann, wissen wir nicht, doch erscheint er von der Zeit an, als Henslowe die dramatischen Autoren namhaft zu machen begann, sogleich als einer von dessen fleißigsten Handlangern. Er war stets in Geldverlegenheiten und mußte schon im Februar 1598 aus dem Schuldgefängnis ausgelöst werden. In diesem Jahre lieferte er allein oder mit anderen sechzehn Dramen aus den verschiedensten Stoffgebieten, die jetzt alle verloren gegangen sind; wenn Meres ihn damals unter den ‚best for tragedy‘ aufzählt, während Heywood bei ihm unter den ‚best for comedy‘ erscheint, so ist das auf Grund der Dramen, die sich von beiden erhalten haben, schwer erklärlich.

Von den erhaltenen Dramen Dekkers ist die Komödie ‚The Shoemaker's Holiday or the Gentle Craft‘ ohne Zweifel am frühesten entstanden¹; Henslowe zahlt am 15. Juli 1599 drei Pfund, damit die Schauspieler der Admiralstruppe das Textbuch kaufen können. Dekker verherrlicht hier das Londoner Bürgertum in ähnlicher Weise wie Heywood. Die Hauptperson, der Schuster Simon Eyre, ist einer jener derb-jovialen Selfmademen, wie sie uns schon aus ‚Edward IV.‘ bekannt sind, und die Szenen in der Werkstatt Eyres geben die reichlichste Gelegenheit zu schmeichelhafter Schilderung der Lehrburschen. Doch ist seine Schilderung unvergleichlich viel anmutiger und lebenswürdiger als die in Heywoods ‚Four Prentices‘; er führt nicht die Lehrburschen mit so aufdringlicher Tendenz in unwahrscheinlich abenteuerliche Situationen, sondern verbreitet über ihr Alltagsleben einen Schimmer von humorvoller Poesie. Den

1) Neu herausg. v. Warnke u. Proescholdt, Halle 1886.

Stoff entlehnte Dekker aus einem nicht lange vorher erschienenen Buche ‚The Gentle Craft‘ von Deloney (eingetragen Okt. 1597), das die Geschichte von sechs hervorragenden Persönlichkeiten des Schuhmachergewerbes enthält.¹ Es wäre nicht undenkbar, daß der Balladenschreiber Deloney durch den Beifall von Heywoods ‚Four Prentices‘ veranlaßt wurde, diese Handwerker-geschichten zu schreiben. Von Simon Eyre steht historisch nur so viel fest, daß er in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts als ein reicher und hochangesehener Londoner Bürger es bis zum Lordmayor brachte und unter anderen wohl-tätigen und gemeinnützigen Leistungen auch Leadenhall erbaute. Die Tradition, daß er ein Schuster war, hat sich offenbar erst entwickelt, nachdem seit dem fünften Jahre der Regierung Elisabeths der Ledermarkt in Leadenhall abgehalten wurde, und zu den Anekdoten, die nun von diesem Heros der Schuhmacher-zunft erzählt wurden, hat Deloney offenbar auch noch manches frei hinzuerfunden.² Er berichtet uns allerlei von seiner rasch aufsteigenden Lebensbahn, von seiner Jovialität und seiner Schlagfertigkeit, auch von seiner Gemahlin, die ganz auf seine Eigenheiten einging, dazwischen sind mehrere hübsch erzählte Geschichtchen eingestreut von dem Treiben der Schustergesellen in seinem Hause und von ihren Liebeshändeln mit den weiblichen Dienstboten. Dekker fand also hier einen dankbaren Stoff wohlvorbereitet. Simon Eyre und seine Frau entfalten in breiter Ausführlichkeit ihren derben Humor im Verkehr miteinander und im Verkehr mit den Gesellen, der sich ganz in der behaglich patriarchalischen Form der guten alten Zeit vollzieht. Es wurde schon wiederholt bemerkt, daß Simon Eyre eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Wirt ‚Zum Hosenband‘ in den kurz zuvor erschienenen ‚Lustigen Weibern von Windsor‘ zur Schau trägt, namentlich wenn er seine Gesellen als ‚mad Cappadocians‘ oder ‚fine dapper Assyrian lads‘ oder ähnlich anredet. Dagegen hat Dekker in den Szenen aus dem Leben der Schustergesellen sich ganz auf eigene Füße gestellt und die Erzählung weit übertroffen. Diese Genreszenen, in denen eine ehrliche Freude am Volksleben der Heimat überall hervor-

1) S. o. Bd. IV S. 214.

2) Vgl. Lange S. XXX.

leuchtet, ziehen sich durch das ganze Drama; wir sehen da z. B. wie der Schustergeselle Rafe, zum Kriegsdienst einberufen, von seinem jungen Weibe Abschied nimmt und ihr als Abschiedsgeschenk ein Paar neue Schuhe überreicht, wie er dann nach langer Abwesenheit von seiner Frau für tot gehalten wird; sie ist eben im Begriff, mit einem reichen Bewerber einen neuen Ehebund zu schließen, da kommt der arme Rafe als Krüppel aus dem Feldzug zurück, und sie empfängt ihn voll Freude als ihren rechtmäßigen Gatten. Und dann wird noch eine anmutige Liebesgeschichte vorgeführt von einem vornehmen jungen Herrn, der in die Tochter des Lordmayors Otley verliebt ist und sich als Schustergeselle verdingt, um sich unerkannt ihr nähern zu können; es gelingt ihm dies bei Gelegenheit eines Morristanzes, den die Schustergesellen vor dem Lordmayor aufführen. Nach mancherlei Wirrnissen wird alles zu einem glücklichen Ende geführt bei einem großen Gastmahl, das Eyre in Leadenhall für seine Zunftgenossen veranstaltet und bei dem auch der König erscheint; es versteht sich von selbst, daß Eyre durch die Anwesenheit des hohen Herrn durchaus nicht in Verlegenheit gerät und bei seiner gewöhnlichen Redeweise bleibt; seine Frau, die Angst davor hat, wie er sich dem König gegenüber benehmen werde, weist er derb zurück, er sei imstande, mit Papst, Sultan und Tamerlan zu sprechen.

Einen glücklichen Griff in der Stoffwahl tat Dekker mit seinem ‚Fortunatus‘. Er benutzte das alte deutsche Volksbuch, das die sinnreichsten und anmutigsten Märchenphantasien in einer so lebendigen und spannenden Erzählung vorführt. Auf welche Art er den Inhalt des deutschen Volksbuchs kennen lernte, läßt sich nicht feststellen; es hatte sich zwar seit dem ersten Druck 1509 in zahlreichen Neudrucken verbreitet, doch sind aus dem sechzehnten Jahrhundert keine Übersetzungen nachweisbar.¹ Von einem ‚first part of fortuneatus‘ verzeichnet Henslowe vom Februar bis Mai 1596 sechs Vorstellungen, dann hören wir nichts mehr von einem Drama, das diesen Stoff behandelt, bis im November 1599 Dekker für ‚the [w]hole history

1) Zur Fortunatussage in England vgl. Herford, *Studies* S. 203 ff. Die neueste Ausg. des Dramas von Scherer, Erlangen 1901.

of fortunatus' die üblichen sechs Pfund in Raten ausgezahlt erhielt. Dann bekam er noch ein Pfund für Änderungen und am 12. Dezember zwei Pfund, um den Schluß des Dramas für den Zweck einer Weihnachtsaufführung bei Hof umzuarbeiten. So konnte das Drama 1600 im Druck erscheinen mit der empfehlenden Bemerkung auf dem Titel: ‚As it was acted before the Queenes Maiestie this Christmas‘. Die Zusätze für die Hofaufführung sind, wie sich zeigen wird, leicht herauszuerkennen, dagegen läßt sich gar nichts darüber sagen, ob Dekker schon mit dem ersten Teil von 1596 etwas zu tun hatte, in welchem offenbar bloß geschildert war, wie Fortunatus den Säckel und den Wünschhut erwarb; ein Drama von den Schicksalen Ampedos und Andalosias, der Söhne des Fortunatus, das sich naturgemäß als zweiter Teil angeschlossen hätte, wird in der Zeit vor Dekkers Bearbeitung der Sage nicht erwähnt. Dekker hat die ganze reiche Fülle des Stoffes in ein einziges Drama zusammengedrängt¹, das noch nicht einmal zu den längsten des englischen Repertoires gehört; es umfaßt mit allen Zutaten für die Hofaufführung noch keine 2960 Verse. Er hat bei der Dramatisierung aller dieser mannigfachen Begebenheiten nur einen sehr beschränkten Gebrauch von der Freiheit des romantischen Dichters gemacht und sich auf die Vorführung des Wesentlichen beschränkt, wenn er auch natürlich ohne das Hilfsmittel des Chorus nicht auskommt. Ebenso hat er die Zeit der Handlung, die sich über zwei Generationen erstreckt, abgekürzt; während im Volksbuch Fortunatus noch ein kecker Jüngling ist, als er in die Welt hinauszieht und den Säckel erwirbt, ist er in Dekkers Drama schon zu Anfang Vater von zwei Söhnen im Jünglingsalter. Dabei versetzt uns der Dichter mit Überspringung der langen Vorgeschichte gleich zu Anfang sehr geschickt in medias res; wir erblicken Fortunatus in ärmerlicher Kleidung in einsamer Wildnis, aus der er vergebens einen

1) Wir haben keinen Anlaß zur Annahme, daß in Dekkers Drama die Darstellung der Geschichte des Vaters Fortunatus aus dem Drama von 1596 herübergenommen sei. Die Worte 1253 ff., aus denen Fleay (1, 126) einen solchen Schluß ziehen wollte, erklären sich naturgemäß aus dem Volksbuch, wo bereits in demselben Zusammenhang von den Aufzeichnungen des Fortunatus die Rede ist.

Ausweg sucht; auf sein Rufen ertönen nur die höhnischen Antworten des Echos, bis er ermattet in Schlaf versinkt und ihm die Vision der Glücksgöttin erscheint. Diese zusammenziehende und ausscheidende Tätigkeit war auch deshalb erforderlich, weil Dekker eine Reihe von allegorischen Szenen neu hinzuerfand, die den Sinn und inneren Zusammenhang der Handlung poetisch veranschaulichen sollen. Im ‚Fortunatus‘ war für die Einführung solcher Szenen dadurch ein Anhaltspunkt gegeben, daß schon nach der Erzählung des Volksbuchs die Göttin des Glücks, die dem armen verirrtten Jüngling in der einsamen Wildnis so völlig unerwartet entgegengetreten war, ihn unter allen Gütern des Daseins wählen ließ, und nachdem er sich den Reichtum erkoren hatte, ihm den Glückssäckel überreichte. Die Glücksgöttin in Dekkers Drama tritt auf mit einem Gefolge von sinnreich ausgestatteten Gestalten, die ihre Macht veranschaulichen sollen; sie besteigt den Thron, der ein für allemal auf der Bühne stand und also auch in der einsamen Wildnis nicht fehlte.¹ Und nun entwickelt sich eine Szene mit Musik und Gesang, in der uns die Bedeutung all dieser phantastischen Gestalten klar wird; es sind teils tragische Opfer, teils glückliche Günstlinge der wandelbaren Göttin, die am Schluß der Szene den Fortunatus mit dem Säckel begabt, aber zugleich ihn sehr scharf tadelt, daß er nicht die Weisheit gewählt habe, eine moralische Wendung, die sich im Volksbuch noch nicht findet. An einer anderen Stelle hat Dekker eine derartige moralisch-allegorische Ausstattungsszene völlig frei erfunden. Schon im Volksbuch steht im Mittelpunkt der Geschichte Andalosias das Abenteuer von den zwei Bäumen, deren einer Äpfel trägt, durch deren Genuß Hörner an der Stirn hervorwachsen, während durch den Genuß der Äpfel des anderen Baumes die Hörner wieder abfallen. Dekker schildert nun, wie das Laster den verderblichen und die Tugend den wohltätigen Baum in die Erde pflanzt; das Laster in vergoldeter Maske, das Gewand hinten mit Narren- und Teufelsköpfen bemalt; die Tugend, die von der Welt verachtet wird, mit einer Narrenkappe auf dem Kopf, aber auf der hinteren Seite ihres Gewandes Kronen und Lorbeerkränze. So tauchen diese Gestalten von Zeit zu Zeit

1) S. o. Bd. IV S. 435.

immer wieder auf, bald allein, bald begleitet von Pagen oder Satyrn und anderen Fabelwesen; zwar sind die allegorischen Rollen durchaus nicht konsequent durchgeführt, doch ergaben sie anregende und anmutige Bühnenbilder und boten dem Dichter die beste Gelegenheit, bei den Hofaufführungen eine Schlußszene voll stark aufgetragener Schmeicheleien anzufügen. Dadurch wird das tragische Ende etwas abgeschwächt, das im Volksbuch nach allen den heiter-phantastischen Ereignissen einen so krassen Eindruck hinterläßt. Aus den Begebenheiten, die das Volksbuch ihm darbot, hat Dekker mit Recht die dramatisch wirksamste auch am ausführlichsten dargestellt: wie nämlich die englische Königstochter Agrippina sich in Andalosia verliebt stellt und ihm in einer Schäferstunde den Glückssäckel raubt, und wie er dann nach mancherlei Abenteuern sein Kleinod wiedergewinnt. Dekker gibt ihm dabei als Gehilfen den lustigen Clown Shadow, der ihm treulich zur Seite steht; sehr erheiternd ist eine Szene, in welcher die beiden als irische Äpfelverkäufer am Hof erscheinen und die Prinzessin überreden, einen von den verhängnisvollen Äpfeln zu essen. Außerdem belebte der Dichter die Hofgesellschaft durch verschiedene neue Gestalten, vor allem der Franzose Orléans, der die schöne Prinzessin hoffnungslos anschnachtet und auch nicht aufhört, sie zu lieben, als Andalosia ihr Hörner an die Stirn gezaubert hat; er ist ein lebenswürdiger, melancholischer Sonderling, wenn auch Lamb und Swinburne mit ihren Anpreisungen dieser Figur, wie ihnen das auch sonst öfters begegnet, alles Maß überschreiten; außerdem zählt die Prinzessin zu ihren Verehrern einen Spanier Insultado, der nur die Sprache seines Landes spricht und auf der Bühne einen Tanz — wohl von groteskem Charakter — aufführt. Der Name des habgierigen Königs von England, der mit seiner Tochter im Einverständnis ist, wird im Volksbuch nicht erwähnt; bei Dekker ist es der angelsächsische König Athelstan, und der Umstand, daß die Geschichte im Heimatland des Dichters spielt, wird von ihm benutzt, um gegen Ende des Dramas die moralisch-patriotische Tendenz noch stärker zu betonen. Fortuna sagt zu König Athelstan: ‚England shall ne’er be poore if England strive Rather by virtue, than by wealth to thrive.‘

Das Drama von der geduldigen Griseldis (Patient Grissill) erschien ohne Verfassernamen 1603¹, doch ergibt sich aus mehreren Eintragungen Henslowes, daß er für dieses Drama an drei Verfasser, Dekker, Chettle und Haughton, im November und Dezember 1599 Ratenzahlungen leistete. Ins Buchhändlerregister wurde das Stück schon am 28. März 1600 eingetragen, doch zahlte damals Henslowe zwei Pfund, um die Drucklegung zu verhindern, ein Beweis für die Beliebtheit des Stückes und zugleich ein sehr charakteristisches Beispiel dafür, wie unwillkommen der Druck dramatischer Werke den Schauspielern und Schauspielunternehmern war.

Es sind uns auf unserem Wege schon mehrere Dramatisierungen der Griseldisfabel begegnet, die uns beweisen, welchen Beifall diese abgeschmackte und widerwärtige Fabel eine lange Zeit hindurch fand.² Jedenfalls aber muß man dem englischen Drama nachrühmen, daß die Verfasser als geschickte Playwrights das Menschenmögliche leisteten, um die Roheit des Markgrafen und die unglaubliche Stupidität der Dulderin Griseldis einigermaßen erträglich erscheinen zu lassen und den Rühreffekt zu voller Geltung zu bringen. Außerdem bereicherten sie die Handlung durch eine Anzahl neu erfundener Figuren. Wir finden da zwei Höflinge Mario und Lepido, die stets bereit sind, den Markgrafen bei allen den Quälereien zu unterstützen, die er seiner Gemahlin auferlegt, bis die beiden endlich, nachdem sich gezeigt hat, daß der Markgraf seine Gattin nur auf die Probe stellen wollte, mit Schimpf und Schande fortgejagt werden. Daneben befindet sich in der Hofgesellschaft ein Mann, der den Mut seiner eigenen Überzeugung hat, der gutmütige Brummbar Furio. Am reizvollsten sind aber die Szenen, die uns Griseldis in ihrer ländlichen Heimat zeigen, bevor sie als Gattin des Markgrafen an den Hof berufen und nachdem sie wieder zu den Ihrigen zurückgeschickt wurde. Für diese Szenen darf man wohl die Verfasserschaft Dekkers annehmen; das Treiben der kleinen Leute wird hier mit ähnlicher Anmut und Heiterkeit geschildert wie in ‚The Shoemaker’s Holiday‘, und

1) Neueste Ausgabe v. Hübsch, Erlangen 1893.
zu Bd. I—III s. v. Griseldis.

2) Vgl. Register

wenn der alte Korbmacher Janicolo mit seiner Tochter Griseldis und seinem Knecht Babulo bei der Arbeit sitzt und sie sich dabei über die langsam dahinschleichende Zeit mit Gesang hinwegtäuschen — Babulo meint, das sei ein ehrlicher Betrug —, so gibt das dem Dichter Gelegenheit, seine heitere und gefällige lyrische Begabung zu zeigen. Babulo hat manche verwandte Züge mit dem Clown in Dekkers ‚Fortunatus‘, hat aber einen noch größeren Reichtum an lustigen Einfällen. Daneben gehört zu diesem Kreis auch noch Laureo, der Bruder der Griseldis, der wegen Geldmangels seine Universitätsstudien unterbrechen und nach Hause zurückkehren mußte und mit seiner mißvergnügten Tadelsucht sehr wirksam gegen den stets zufriedenen Babulo absticht. Außerdem hat Griseldis, die jede Unbill ihres Gatten geduldig erträgt, auch noch eine komische Parallelfigur, den Walliser Sir Owen Meredith, der ganz ähnliche Charakterzüge aufweist, wie so manche andere wunderliche Käuze seiner Nation, die damals auf der englischen Bühne erschienen, vor allem die Hochschätzung seiner Sprache, die er für schöner hält als die griechische; auf den König David, den er mit dem heiligen David verwechselt, ist er als auf einen Landsmann stolz. Die ehelichen Szenen zwischen ihm und seinem zänkischen Weibe Gwenthian ziehen sich durch das ganze Drama hindurch, bis dann zum Schluß Gwenthian erklärt, auch sie habe ihre Ekehälfte bloß auf die Probe stellen wollen.¹ Bei diesen Szenen ist es schwer zu entscheiden, ob sie Dekker oder Chettle gehören; Chettle hatte sich dreiviertel Jahre, ehe die ‚Patient Grissill‘ vollendet wurde, gegenüber Henslowe in Gemeinschaft mit Drayton zur Abfassung eines Stücks verpflichtet, in dem ein Walliser vorkam, der offenbar gegenüber dem Evans in Shakespeares ‚Lustigen Weibern‘ als Konkurrenzfigur auftreten sollte, und es wäre sehr wohl möglich, daß Chettle mit diesem Sir Owen sein Versprechen erfüllte. Doch andererseits spricht es für Dekker, daß ein böser Streich, den Gwenthian ihrem Gatten spielt — sie will nicht dulden, daß die Gäste, die er schon eingeladen hat, in seinem

1) S. o. Bd. IV S. 155, 291. Über Charakterschilderung und Sprache in diesen Szenen vgl. Eckhardt, Ausländertypen S. 15, 28.

Hause bewirtet werden —, in ähnlicher Weise in den ‚Quinze joies du mariage‘ vorkommt, von denen Dekker bald darauf eine Übersetzung erscheinen ließ.¹ Ebenso läßt sich der Anteil Haughtons nicht mehr bestimmen; vielleicht rührt von ihm eine dritte Szenenreihe her, die sich neben den Griseldis- und den Owen-Gwenthian-Szenen durch das Drama hindurchzieht. Hier erscheint Julia, die Schwester des Markgrafen, umgeben von einer Schar von Anbetern, mit denen sie Wortgefechte im Stil der Shakespearischen Rosalinden und Beatricen aufführt, doch will sie vom Heiraten nichts hören, weil ihr begreiflicherweise das Beispiel der Griseldis und des Sir Owen wenig verlockend erscheint. Einer ihrer Kavaliers, Emulo, ist uns bereits als das Beispiel eines beschämten Prahlers bekannt.²

Das Drama von Sir Thomas Wyatt, das ohne vorherige Eintragung mit der Jahreszahl 1607 im Druck erschien, umfaßt außer der Geschichte des Wyattschen Aufstandes auch noch andere Ereignisse aus der Regierungszeit Marias, vor allem das tragische Ende der Lady Jane Gray. Es wird auf dem Titel als ein gemeinschaftliches Werk von Dekker und Webster und als ein Repertoirestück der Truppe der Königin Anna bezeichnet.³ Aber ohne Zweifel gehört es noch zu den Stücken aus der Blütezeit des historischen Dramas um die Jahrhundertwende und ist identisch mit einem Drama ‚Lady Jane‘, für welches Henslowe am 15. und 21. Oktober 1602 den fünf Theaterdichtern Chettle, Dekker, Heywood, Smith und Webster den Betrag von acht Pfund bezahlte, und zwar im Namen der Worcester-Truppe, aus welcher nachher die Truppe der Königin Anna hervorging.⁴ Doch kann dies Drama noch nicht den Tod

1) Vgl. Hunt S. 124; über etwas Ähnliches in Dekkers ‚Honest Whore‘ vgl. Bang in den Englischen Studien 28, 223. 2) S. o. Bd. IV S. 350. Seine Erzählung von einem Ehrenhandel, bei dem seine kostbaren Kleidungsstücke vom Degen seines Gegners zerfetzt wurden, findet sich ähnlich im Munde des Fastidious Brisk in Ben Jonsons ‚Every Man out‘; die verwickelte Frage, ob Ben Jonson unter dem Einfluß der ‚Patient Grissill‘ steht, kann hier nicht erörtert werden; vgl. Small S. 42 und Bang a. a. O. S. 213 ff. 3) Die Dekker-Websterschen Dramen sind am besten herausg. v. Dyce in seiner Webster-Ausg. Zur Frage von Websters Anteil vgl. Stoll sowie Pierce, The Collaboration of Dekker and Webster (Yale Studies in English 1906). 4) Daß eine feindselige Bemerkung gegen die Schotten auf eine

der Lady Gray enthalten haben, da Dekker am 27. Oktober für den zweiten Teil von ‚Lady Jane‘ noch ein Angeld von fünf Schillingen bekam. Der Druck von 1607 enthält, wie Dyce ohne Zweifel mit Recht annimmt, beide Teile, und zwar in einer so stark zusammengezogenen Form, daß an manchen Stellen der Gang der Handlung unverständlich bleibt, dadurch ist auch das Drama ungewöhnlich kurz, nicht mehr als etwa 1500 Zeilen, und auch abgesehen davon ist der Text sehr schlecht überliefert. Unter diesen Umständen ist es ein doppelt vergebliches Bemühen, wenn man, wie das schon wiederholt geschehen ist, die Anteile Websters und Dekkers voneinander scheiden will, um so mehr, da nach Henslowes Aufzeichnung auch noch drei andere Dichter beteiligt waren und außerdem die charakteristische Manier Websters uns erst in seiner zehn Jahre späteren ‚Vittoria Corombona‘ deutlich entgegentritt. Gewöhnlich werden die komischen Szenen und die sentimental-tragischen Lady Gray-Szenen Dekker zugeschrieben, doch könnte in diesen Szenen manches auch von Heywood oder Chettle herrühren.

Die geschichtlichen Ereignisse sind, wie es scheint, im wesentlichen aus Holinshed entlehnt, allerdings sind auch manche Ereignisse eingeflochten, die dort nicht vorkommen. Es werden uns die ersten Regierungsjahre Marias vorgeführt: die Bestrebungen Suffolks und Northumberlands, ihre Kinder Jane Gray und deren Gatten Guilford auf den Thron zu erheben, der Sieg der rechtmäßigen Thronfolgerin Maria, ihr Plan, sich mit König Philipp von Spanien zu vermählen und die Niederwerfung des Aufstands des Sir Thomas Wyatt, der sich gegen den spanischen Einfluß richtete. Maria erscheint zuerst als Nonne gekleidet, mit einem Gebetbuch in der Hand, und beschwert sich, wie sie von ihrem Bruder, dem König Eduard, niedergehalten werde, dann als sie die Nachricht von Eduards Tod erfährt, treten ihre Herrschergelüste sehr stark hervor. Doch mußten die protestantisch gesinnten Verfasser bei der Schilderung Marias schon in Rücksicht auf deren Schwester,

Entstehungszeit vor der Thronbesteigung der Stuarts 1603 hindeutet, wurde schon oben Bd. IV S. 154 bemerkt.

die regierende Königin, sich eine gewisse Zurückhaltung auferlegen, und so erscheint hier, wie in allen Dramen dieser Zeit, in denen die katholische Reaktion geschildert ist, der blutdürstige und herrschsüchtige Bischof Gardiner als der eigentliche Unheilstifter.¹ Wyatt wird hier anfangs als ein Verfechter der Ansprüche Marias gegenüber Suffolk und Northumberland vorgeführt, erst infolge des spanischen Heiratsplans setzt er den Aufstand ins Werk; die Aufständischen erscheinen in ähnlicher Weise, wie dies seit Shakespeares ‚Heinrich VI.‘ üblich war, in einem verächtlich possenhaften Lichte, und auch der edle Wyatt geht auf diesen Ton ein, indem er den aufständischen Londonern verspricht, ein jeder von ihnen solle mindestens Lordmayor werden. Ein sentimental-elegischer Ton herrscht dagegen in der Geschichte der Lady Gray und ihres Gatten, die wider Willen durch die ehrgeizigen Väter aus ihrem stillen Liebesglück herausgerissen werden. Nach dem unglücklichen Ausgang ihrer Sache wollen sie beide vor Gericht in edlem Wettstreit die Hauptschuld auf sich nehmen, und als — entgegen der Erzählung Holinsheds — Lady Gray vor ihrem Gatten hingerichtet wird, hält Guilford noch eine gefühlvolle Ansprache an das abgeschlagene Haupt, das ihm der Henker hereinbringt.² Diese burlesken Volksszenen und sentimental Lady Gray-Szenen sind auch die einzigen etwas ausführlicher gehaltenen, alles übrige zieht — wenigstens im vorliegenden Text — sehr schnell und flüchtig an uns vorüber; doch haben diese bunten Bilder aus einer nahen Vergangenheit gewiß ihre Wirkung auf das damalige Publikum nicht verfehlt.

Im Anschluß an diese Dramen Dekkers sei noch erwähnt, daß eine Tragödie ‚Lust’s Dominion or the Lascivious Queen‘,

1) Wenn Arundel die Königin vergeblich an ihre früheren Versprechungen, betreffend ihre Haltung in Religionsfragen, erinnert (ed. Dyce S. 193), während von diesen Versprechungen vorher nicht die Rede ist, so ist das ein Fall, in welchem sich die Lückenhaftigkeit des überlieferten Textes besonders deutlich zeigt. 2) Es schwebten wohl hier dem Dichter solche Situationen vor, wie die Klagen der Königin Margarete über dem abgeschlagenen Haupt Suffolks (2 Henry 6 IV 4). Von anderen entlehnten Situationen sei hier nur noch die des treulosen Homes erwähnt, der, nachdem er den Herzog von Suffolk verraten hat, mit einem Strick um den Hals erscheint und sich selbst erdrosselt (s. o. Bd. IV S. 581).

die erst 1657 im Druck erschien¹ und auf dem Titelblatt als ein Werk Marlowes bezeichnet wurde, von manchen für identisch gehalten wird mit der ‚Spanish Moor's Tragedy‘, für welche Henslowe im Namen der Admiralstruppe am 13. Februar 1600 an Dekker, Day und Haughton eine Teilzahlung von drei Pfund leistete. Dem Inhalt nach wäre dies sehr wohl möglich, denn die Hauptpersonen sind der Mohr Eleazar, der am spanischen Hofe lebt, und die Königin, die mit ihm ein ehebrecherisches Liebesverhältnis hat; der Mohr begeht die entsetzlichsten und unwahrscheinlichsten Greuelthaten, bis er endlich, durch seine Erfolge tollkühn geworden, sein eigenes Verderben leichtsinnig herbeiführt. Es ist sehr wohl verständlich, daß diese Tragödie 1657 als ein Werk Marlowes bezeichnet werden konnte, denn der tollkühne Verbrecher hat eine unverkennbare Ähnlichkeit mit Marlowes Barabas, auch sind, wie in Marlowes Drama, zwei burleske und verächtlich polemisch geschilderte Mönchsgestalten in die Handlung verwoben und öfters begegnen auch Anklänge an die Marlowische Phraseologie.² Ebenso unverkennbar ist aber in dem Grundmotiv und in manchen Einzelzügen die Verwandtschaft mit Shakespeares ‚Titus Andronicus‘. Falls man dieses auf den größten Effekt gearbeitete Machwerk mit der Tragödie identifizieren will, die Henslowe erwähnt, braucht man deshalb doch nicht anzunehmen, daß es sich um die Bearbeitung eines älteren Stücks aus der Marlowischen Zeit handle: es ist sehr wohl denkbar, daß die Schauspieler wieder einmal ein Stück nach dieser früheren, nicht schwer zu treffenden Manier haben wollten und daß die drei Lohnschreiber, obwohl ihre Stärke auf anderem Gebiet lag, sich diesem Wunsch anbequemen. Man hat auch in der Tat den Eindruck, daß das Stück nicht durchgängig von einem Verfasser herrührt; Stil und Versbehandlung in den ersten Akten zeigen eine gewisse Verwandtschaft mit den Szenen, wo Dekker in dem ungefähr gleichzeitigen ‚Satiromastix‘ pathetisch-tragische Töne anschlägt. Auch könnte man versucht sein, bei den burlesken Mönchs-szenen an Haughton, bei einer Szene, in welcher eine Er-

1) Neudruck Hazlitt-Dodsley Bd. 14.

2) Vgl. besonders S. 99; ganz nach Marlowes Art ist auch der Ausspruch Eleazars S. 104: ‚I care not, I How low I tumble down, so I mount high.‘

scheinung des Elfenkönigs Oberon abgeschmackterweise in die Handlung verflochten ist, an Day zu denken, dessen Manier wir noch später kennen lernen werden.¹

Der betriebsamste unter allen diesen Lohnschreibern Henslowes war jedoch Henry Chettle, der uns schon als Verfasser des merkwürdigen Pamphlets ‚Kind-Hart’s Dream‘ bekannt ist.² Er hatte als Buchdrucker und Buchhändler begonnen, 1574 war er als Lehrling eingetreten. Wann er sich zuerst als Playwright betätigte, läßt sich nicht bestimmen, doch scheint es, daß er im Jahre 1597 durch Mißerfolge in seinem Berufe veranlaßt wurde, sich diesem neuen Broterwerb zuzuwenden; seit 1598 erscheint er im Tagebuch Henslowes, und im selben Jahre wird er von Meres unter den ‚best for comedy‘ erwähnt. Bis zum Mai 1603 verfaßte er dreizehn Stücke allein und fünfunddreißig in Gemeinschaft mit anderen, am häufigsten mit Dekker. Er war fortwährend genötigt, Geld von Henslowe zu borgen, der ihn auch einmal durch ein solches Darlehen aus dem Schuldgefängnis befreite. Sein Kamerad Dekker, der in seinem Pamphlet ‚A Knights Conjuring‘ 1607 eine Versammlung der verstorbenen Poeten in der jenseitigen Welt schildert, erwähnt unter ihnen auch Chettle; er entwirft von ihm eine behagliche Schilderung, aus welcher hervorgeht, daß er trotz seiner chronischen Geldverlegenheit sich einer sehr stattlichen Leibesfülle erfreute.

Von den zahlreichen Dramen Chettles ist uns, abgesehen von seinem Anteil an ‚Patient Grissill‘, ‚Sir Thomas Wyatt‘ und ‚Robert, Earl of Huntington‘, nicht mehr viel erhalten. Ein Drama ‚The Blind Beggar of Bednal Green‘, für das er in Gemeinschaft mit Day im Mai 1600 von Henslowe eine Bezahlung erhielt, ist erst weit später, im Jahre 1659, im Druck erschienen. Es gehört zu den Dramen, deren Verlust nicht sonderlich zu beklagen wäre; man sieht, daß es für das Tagesbedürfnis der Bühne rasch zusammengeschrieben ist und

1) Die hier versuchte Verteilung des Stoffs unter die verschiedenen Verfasser stimmt im wesentlichen mit den Versuchen von Fleay 1, 272 und von Greg (Henslowe 2. 211) überein. 2) S. o. Bd. IV S. 455. Über sein Leben vgl. Bullen im Dictionary of Nat. Biogr. und Bayne in der Cambridge Hist. of Lit. 5, 322f.

hat nicht den Eindruck, als ob die Verfasser mit ganzer Seele bei der Sache gewesen wären, als sie ihr Stück aus herkömmlichen Motiven, untermischt mit willkürlichen Erfindungen, zusammenbrauten.¹ Zugrunde liegt eine Ballade von einem blinden Bettler und seiner schönen Tochter, die sich ein edler Ritter zur Gattin erwählt, worauf sich bei der Hochzeit herausstellt, daß der Vater ein Kriegsheld aus vornehmem Hause ist. Im Drama ist diese Begebenheit in die Zeit König Heinrichs VI. verlegt; der Bettler stellt sich nur blind; er ist genötigt, in der Verkleidung unerkannt zu bleiben, weil er fälschlich des Verrats beschuldigt wurde. Daneben ist das Drama noch mit allerlei unwahrscheinlichen und schlecht erfundenen Nebenhandlungen vollgepfropft. Der Oheim des Königs, Kardinal Beaufort, erscheint auch hier im ungünstigsten Lichte; es wird u. a. geschildert, wie er einem Mädchen nachstellt, das er als Maitresse haben möchte. Das komische Element ist hauptsächlich vertreten durch die albernen Streiche des Dümmlings Tom Strowd und seines Dieners, des Clown Swash; Toms Vater ist ein wackerer Yeoman, der den Sohn in eindringlichen Worten vor der Vornehmthuerei warnt. Eine große Wirkung versprachen sich die Verfasser offenbar von dem spaßhaften Benehmen des Sohnes in einer Szene, wo er zusieht, wie sein Vater hingerichtet werden soll, der fälschlich in den Verdacht eines Mordes geraten war, doch wird der Tatbestand noch rechtzeitig aufgeklärt. Diese Strowd-Szenen müssen sich in der Tat eines großen Beifalls erfreut haben, wohl hauptsächlich durch das Verdienst des Darstellers; das Titelblatt hebt den ‚merry humour of Tom Strowd‘ besonders hervor, und Henslowes Tagebuch verzeichnet in der ersten Hälfte des Jahres 1601 noch mehrere Ausgabeposten für einen zweiten und einen dritten Teil des ‚Tom Strowd‘, zu deren Abfassung Day sich mit Haughton vereinigte.

Weit merkwürdiger ist Chettles ‚Tragedy of Hoffman or a Revenge for a Father‘; sie erschien ohne Verfassernamen 1631 im Druck und wird auf dem Titelblatt als ein Repertoire-

1) Neudruck von Bang, *Materialien* 1; die zugrunde liegende Ballade bei Percy ed. Schröder 1, 364 ff.

stück des Phönixtheaters bezeichnet.¹ Doch ist sie offenbar identisch mit der ‚tragedie called Hawghman‘, für die Chettle von Henslowe am 29. Dezember 1602 eine Teilzahlung von fünf Schillingen erhielt. Wenn bereits im Jahre 1599 Henslowe von diesem allezeit bereiten Schreiber ein Stück anfertigen ließ: ‚whereine is the part of a Welshman‘, so konnten wir vermuten, daß damit die Admiralstruppe eine Konkurrenzkomödie gegen die ‚Lustigen Weiber von Windsor‘ mit dem Welshman Evans haben wollte.² Chettles ‚Hoffman‘ dagegen ist unzweifelhaft als eine Konkurrenz-Rachetragödie zum ‚Hamlet‘ gedacht. Die Handlung spielt, wie im ‚Hamlet‘, am Ostseestrand, doch hat der Dichter natürlich von den geographischen Verhältnissen keine genaue Vorstellung; neben dem Herzog von Preußen sind auch die Herzöge von Sachsen, Lüneburg und Österreich an der Handlung beteiligt. Der Herzog von Preußen hat einen geistesschwachen Sohn und Erben Jerome, der sich zwar rühmt, in Wittenberg studiert zu haben: ‚where wit grows‘, aber doch durch sein albernes Benehmen für die Vertretung des komischen Elements in der Tragödie sorgt; vielleicht hatte Chettle etwas von dem blödsinnigen Albrecht Friedrich, dem Sohn des Herzogs Albrecht, gehört, der 1568—1611 seine Scheinherrschaft über Preußen führte. Zu Beginn des Stücks sehen wir, wie der Titelheld Hoffman in einer Höhle am Meeresstrand die Leiche seines Vaters aufbewahrt, eines Admirals, der angeblich wegen Seeräuberei durch Aufsetzung einer glühend gemachten eisernen Krone qualvoll hingerichtet worden war, sonst erfahren wir über diesen Vater gar nichts Näheres. Während Hoffman die Leiche betrachtet, zucken Blitze und ertönen Donnerschläge, die Hoffman als Mahnungen wegen seiner Saumseligkeit in der Rache auffaßt, also die gewöhnlichen Selbstvorwürfe, wie sie in diesen Tragödien die Rächer gegen sich erheben, auch wenn sie es durchaus nicht an konsequenter Verfolgung ihrer Pläne fehlen lassen. Und auch Hoffman verfolgt kaltblütig sein Ziel, an den Herzögen, die seinen Vater hatten hinrichten lassen, und an allen ihren Angehörigen Blutrache zu nehmen. Gleich

1) Neu herausg. v. Lennard 1852, von Ackermann 1894. 2) S. o. Bd. IV S. 155.

zu Anfang wird der Sohn des Herzogs von Lüneburg, Otho, auf der Reise zu seinem Oheim, dem Herzog von Preußen, mit seinem Diener Lorrique durch einen Seesturm in der Nähe von Hoffmans Höhle ans Land geworfen; es gelingt Hoffman, ihn zu fesseln und ihm durch Aufsetzung der glühenden Krone einen qualvollen Tod zu bereiten, unterstützt wird er dabei durch Lorrique, der seinen Herrn verrät und von nun an als Helfer bei allen Verbrechen Hoffmans auftritt, bis ihn das gewöhnliche Schicksal solcher Helfer ereilt und er von Hoffman ermordet wird. Zunächst jedoch gehen beide vereint an den Hof des Herzogs von Preußen, wo Hoffman sich für den ermordeten Otho ausgibt; er wird als Neffe des Herzogs freundlich aufgenommen und sogar von diesem zum Erben an Stelle des blödsinnigen Jerome bestimmt. Es gelingt ihm nun, durch schlaue Praktiken am Hof Unheil zu stiften; unter anderm bringt er es dahin, daß ein Sohn des Herzogs von Sachsen aus Versehen seinen Bruder tötet, worauf die Braut dieses Bruders, Lucibella, wahnsinnig wird und sich dabei ähnlich wie Ophelia gebärdet; auch den dummen Jerome, der sich durch einen Pöbelaufstand sein Erbrecht sichern will, weiß er beiseite zu schaffen. Ein Zusammenbruch droht seinen Plänen, als Herzogin Martha von Lüneburg, die Mutter des ermordeten Prinzen, dessen Rolle Hoffman spielt, an den preußischen Hof kommt, doch weiß er zunächst die Gefahr zu vermeiden und wagt es sogar, der Herzogin einen Liebesantrag zu machen. Endlich aber kommt die Wahrheit über ihn ans Licht; er wird von der Herzogin, die ihn scheinbar erhört, in einen Hinterhalt gelockt, überfallen und durch Aufsetzung der glühenden Krone getötet.

Dieses neue Inventarstück der Rachetragödie ist aus historischen Erzählungen entnommen; die barbarische Bestrafung durch Aufsetzung einer solchen Krone wurde in der Tat mehrmals an Rebellen vollzogen.¹ Im übrigen hat offenbar auch Chettle die Handlung mit Hilfe bereit liegender Motive aus früheren Rachetragödien — vor allem auch aus der Rachetragödie der konkurrierenden Schauspielertruppe — selbständig

1) Vgl. Ackermann S. XVIII.

erfunden. Neben den Übereinstimmungen, die sich aus der obigen Erzählung des Inhalts ergeben, sei auch noch darauf hingewiesen, daß die Bewerbung Hoffmans um Martha an die Pieros um Maria in Marstons ‚Antonio and Mellida‘ (s. u.) erinnert. Das Element der philosophischen Reflexion, wie sie in dieser Gattung des Dramas Mode war und durch den ‚Hamlet‘ noch mehr Mode wurde, ist hier nicht ganz unvertreten; auch hier wird dabei an die Lektüre eines Buchs angeknüpft, in welchem die Herzogin Martha vor dem Schlafengehen Betrachtungen über den Tod findet und ihre eigenen Betrachtungen darüber anstellt. Im allgemeinen operiert aber Chettle lieber mit stärkeren und gröberen Effekten; aus den machiavellistischen Anschlägen Hoffmans weiß er allerlei überraschende und wirksame Situationen zu gewinnen, für die Komik sorgt außer dem Prinzen Jerome auch noch dessen clownhafter Diener Stilt, und die Liebesgeschichte der schönen Lucibella gibt auch zu ein paar sentimental-poetischen Szenen Anlaß. So ist es begreiflich, daß dies Stück noch so lange Zeit nach Chettles Tod einen starken Theatererfolg erlebte.¹

Auch Munday setzte seine Theaterschriftstellerei, wie aus Henslowes Aufzeichnungen hervorgeht, in der früheren Weise fort. Wir besitzen noch ein Historiendrama von Sir John Oldcastle, das im Herbst 1599 als ein gemeinsames Werk Mundays, Draytons, Wilsons und Hathways entstand. Henslowe zahlte ihnen am 16. Oktober 1599 für den ersten Teil und zugleich als Angeld für den zweiten Teil zehn Pfund und gab ihnen zusammen gegen Anfang November aus Anlaß der ersten

1) 1634 soll eine zweite Auflage erschienen sein unter dem Titel ‚The Dantzike Duke or a Revenge for a Father‘. Ich entnehme das aus der Vorrede zu der anonymen Übersetzung: „Der Herzog von Danzig oder die Rache für einen Vater. Ein Trauerspiel aus dem Englischen. Frankfurt am Mayn bey den Eichenbergischen Erben 1776.“ Es ist das wohl nach Gerstenbergs Übersetzung von Beaumonts und Fletchers ‚Maid's Tragedy‘ (1765) die älteste im Druck erschienene deutsche Übersetzung eines Dramas eines Zeitgenossen Shakespeares. Das Stück enthalte — so heißt es in der Vorrede — „alle Fehler des englischen Theaters; aber doch auch einige Schönheiten“, es sei übersetzt worden, weil auch gegenwärtig Danzig „ein Gegenstand der Aufmerksamkeit der politischen Welt“ sei. Expl. in der Hamburger Stadtbibliothek.

Aufführung noch eine Extravergütung von zehn Schillingen; dann folgen noch im Dezember und März weitere Zahlungen für den zweiten Teil und im Jahre 1602 Zahlungen an Dekker für ‚adicyons‘. Beide Teile wurden am 11. August 1600 eingetragen, doch wurde, wie es scheint, bloß der erste Teil, und zwar noch unter dieser Jahreszahl, gedruckt.¹ Es ist wieder ein Konkurrenzstück der Admiralstruppe gegen die Chamberlain-Truppe, und zwar war diesmal das Thema sehr geschickt gewählt; während die Chamberlain-Truppe den wiclifitischen Märtyrer als humoristischen alten Sünder vorführte, sollte hier seine Ehrfurcht gebietende Gestalt in ihrem wahren Licht erscheinen. Schon auf dem Titelblatt wird das Stück als ‚true and honorable history‘ bezeichnet; im Prolog wird ausdrücklich gesagt:

It is no pamper'd glutton we present,
Nor aged councillor to youthful sin,

und noch deutlicher heißt es zum Schluß des Prologs:

let fair truth be grac'd
Since forg'd invention former times defac'd.

Oldcastle ist hier ein glaubensstarker, ehrenfester Mann, der trotz seinen wiclifitischen Anschauungen auch bei König Heinrich V. in Gunst steht und jeden Anteil an den revolutionären Bestrebungen seiner Glaubensgenossen ablehnt, auch die Verschwörung des Earl of Cambridge und anderer vornehmer Herren, die ja bereits Shakespeare in ‚Heinrich V.‘ geschildert hatte, wird in unserem Drama durch den treuen Oldcastle dem König verraten. Dagegen entspricht es der geschichtlichen Überlieferung, wenn Oldcastle vor den geistlichen Gerichtshof zitiert und dann in den Tower gesperrt wird, aus dem er aber heimlich entweicht; am Schluß finden wir ihn auf der Flucht nach Wales. Zwischen diese Begebenheiten haben die Verfasser allerlei Szenen von ihrer eigenen Erfindung, meist komischen

1) Auf dem Titelblatt der Ausgabe von 1619. die fälschlich mit der Jahreszahl 1600 versehen wurde (vgl. Pollard, Shakespeare Folios and Quartos, 1909), ist Shakespeare fälschlich als Verfasser bezeichnet und dem entsprechend wurde ‚Sir John Oldcastle‘ in die Shakespeare-Folios seit 1664 und in spätere Sammlungen der pseudo-shakespearischen Dramen aufgenommen; am besten ist die Einzelausgabe von Macarthur, Chicago 1907.

Inhalts, eingefügt. Eine Hauptperson ist hier der treue Steward Oldcastles, der derb-humoristische Harpoole. Als ein bischöflicher Beamter die gerichtliche Vorladung bringt, da macht sich Harpoole den uns schon wohlbekannten Scherz, daß er den Boten zwingt, den Brief mitsamt dem angehängten Siegel zu verspeisen¹, und als dieser Beamte später der leichtfertigen Dirne Doll den Hof macht, droht Harpoole ihm, er werde ihn auch noch zwingen, Dolls Unterrock zu verschlucken. Dieses Weib ist die Konkubine des Pfarrers Sir John, der hier ebenso wie in anderen Elisabethanischen Dramen als typischer Vertreter des verweltlichten und verkommenen Klerus aus der Zeit vor der Reformation erscheint.² Der liederliche katholische Geistliche soll in dem protestantischen Tendenzdrama als eine Art Gegenstück zu Falstaff dienen, der wiederholt erwähnt wird, aber nicht auftritt. Übrigens ist in diesen Szenen die Entlehnung einzelner komischer Züge aus Shakespeare unverkennbar. Pfarrer John beschäftigt sich zugleich auch mit Straßenräuberei, aber auf eine sehr gemütliche Art; einmal wird geschildert, wie er sogar den König ausplündert, der ihm unerkannt auf der Landstraße begegnet, und in Erinnerung an seine eigenen tollen Jugendstreiche die Beraubung mit gutem Humor über sich ergehen läßt. Einen weiteren Anlaß zu humoristischer Schilderung bietet die wiclitfische Erhebung des Sir Roger Acton (1414); die Verfasser konnten bei Holinshed erzählt finden, daß an dieser Erhebung ein ehrgeiziger Bierbrauer, Murley, sich beteiligte, in der Hoffnung, nach dem glücklichen Ausgang zum Ritter geschlagen zu werden, und daß er für diesen Fall schon ein Paar goldene Sporen bei sich hatte. Er hat, wie alle diese humoristischen Bürgersleute, seine stehenden Redensarten und behält seinen komischen Charakter auch noch, als er nach dem Mißlingen des Aufstands zur Hin-

1) S. o. Bd. IV S. 568f. 2) Vgl. den Sir John im ‚Misogonus‘ (s. o. Bd. III S. 551f.) und den im ‚Merry Devil of Edmonton‘ (s. Buch XII). So bezeichnet auch Aubrey (Lifes. ed. Clark 1890 I, 323) den Pfarrer Thomas Hobbes, den Vater des Philosophen, als ‚one of the ignorant Sir Johns of Queen Elizabeth’s time; could only read the prayers of the church and the homilies. and disesteemed learning (his son Edmund told me so) as not knowing the sweetness of it‘.

richtung abgeführt wird. Wenn Oldcastle aus dem Tower entweicht, so wird, wie so oft in den Dramen dieser Zeit, die Flucht mit Hilfe einer Kleidervertauschung bewerkstelligt: Oldcastles Feind, der Bischof von Rochester, der als ein intriganter und herrschsüchtiger Pfaffe geschildert ist, kommt zu ihm ins Gefängnis, der treue Harpoole bindet ihn fest, und Oldcastle entkommt in den Kleidern des Bischofs ins Freie. Ein ähnlicher Kleidertausch erfolgt später noch einmal im Verlauf der abenteuerlichen Erlebnisse Oldcastles und seiner treuen Gattin auf der Flucht; sie sollen zur Nachtzeit in einem Landwirthshaus verhaftet werden, doch entfliehen sie in den Kleidern eines Fuhrmanns und seiner Tochter, die in demselben Zimmer schlafen und alsdann, mit den zurückgelassenen Kleidern der vornehmen Flüchtlinge angetan, sich in ihrer heimischen Mundart über diese komische Verwandlung ergehen.¹ Doch kommt neben solchen grotesken Situationen auch in einer Szene, wo die verfolgten und gehetzten Ehegatten in einer einsamen Wildnis ermattet hinsinken, die Gattentreue zu rührendem Ausdruck.

Wenn auch die Admiralstruppe mit diesem Werk gewiß nicht gegen den gewaltigen Erfolg der Falstaff-Dramen aufkommen konnte, so war es doch ein anziehendes und abwechslungsreiches Stück, das um so mehr das Interesse der Theaterbesucher erregen mußte, da ihnen der Zeithintergrund und manche der vorgeführten Gestalten schon durch Shakespeare geläufig waren. Wie der Text auf die vier Mitarbeiter zu verteilen ist, läßt sich nicht mehr bestimmen; man kann wohl vermuten, daß die erste Idee zu diesem aktuellen Drama von dem erfindungsreichen Munday herrührte, der ja auch hier Gelegenheit fand, seinen antipapistischen Eifer zu betätigen. Doch kam diese Tendenz gewiß noch in weit höherem Grad im zweiten Teil zur Geltung, wo der Märtyrertod Oldcastles dargestellt wurde und wo das komische Element sich ohne Zweifel nicht so breit machte. Die komischen Szenen des ersten Teils mögen wohl teilweise von Richard Hathway herrühren,

1) Über ihre Mundart vgl. Eckhardt, Dialekttypen S. 80. Zum Kleidertausch s. o. Bd. IV S. 252.

der von Meres unter den ‚best for comedy‘ gerühmt wird, von dem sich jedoch außer achtzehn von Henslowe übermittelten Dramentiteln nichts mehr erhalten hat. Auch von der dramatischen Tätigkeit des ausgezeichneten Lyrikers und Epikers Drayton¹ hat sich, außer seinem jetzt nicht mehr bestimmbarcn Anteil an ‚Sir John Oldecastle‘, leider nichts erhalten. Und doch geht aus Henslowes Aufzeichnungen hervor, daß er von 1597 bis 1602 an der Abfassung von dreiundzwanzig Dramen beteiligt war und außerdem noch ein Drama von dem Auführer William Longbeard ohne Mitarbeiter verfaßte. Man hat schon aus der Eigenart von Draytons sonstiger dichterischer Wirksamkeit den Schluß ziehen wollen, daß ihm die eigentliche dramatische Begabung gefehlt habe, doch ist daran zu erinnern, daß wir auch Shakespeare niemals den Falstaff und Othello zutrauen würden, wenn uns bloß seine epischen und lyrischen Dichtungen bekannt wären.

In dem Drama ‚Look about you‘, das ohne vorherige Eintragung und ohne Verfasseramen mit der Jahreszahl 1600 erschien und das schon als das älteste Beispiel eines historischen Lustspiels erwähnt wurde, ist die historische Überlieferung auf eine ähnliche, nur noch viel willkürlichere Art umgestaltet, wie früher in Munday's Robin Hood-Drama. Manche innere Gründe sprechen dafür, daß dies Drama, das nach Ausweis des Titelblatts kurz vorher (lately) von der Admiralstruppe gespielt worden war, gleichfalls von dem geschickten ‚Plotter‘ Munday herrührt.² Auch hier erscheint Robin Hood als Zeitgenosse

1) Vgl. Whitaker, Drayton as a dramatist (Pennsylvania Thesis 1903). Meres erwähnt 1598 den von ihm sehr hochgeschätzten Drayton unter den ‚best for tragedy‘; in demselben Jahre rühmt Baroield die ‚well written tragedies‘ Draytons, vgl. Munro a. a. O. 2) Neudrucke Hazlitt-Dodsley 7 u. Malone Society 1913. Da ein Drama unter diesem Titel in Henslowes Aufzeichnungen nicht vorkommt, vermutete Fleay, es sei mit dem Drama ‚Bear a brain‘ identisch, für welches Dekker am 1. August 1599 ‚on behalf of the Admiral's Men‘ von Henslowe eine Summe ausgezahlt erhielt und dessen Titel mit ‚Look about you‘ ungefähr gleichbedeutend ist. Doch war der letztere Titel jedenfalls von Anfang an mit unserem Drama verknüpft; die Redensart ‚Look about you‘ oder ‚Look about‘ kommt, soviel ich gezahlt habe, zehnmal im Texte vor. Wenn außerdem auch einmal (671) ‚bear a brain‘ vorkommt, so ist das offenbar ein bloßer Zufall. Daß der

des Richard Löwenherz unter dem Namen ‚Earl of Huntington‘; Richards jüngerer Bruder Johann und besonders seine Mutter, Eleonore, werden auch hier in den schwärzesten Farben geschildert, sie machen sogar einen abstoßend widerlichen Eindruck. Außerdem begegnet uns die aus den beiden Dramen von König Johann bekannte Situation, wie Richard Löwenherz der Lady Faulconbridge nachstellt, die aber hier ihrem trottelhaften und dabei durchaus nicht moralisch einwandfreien Gemahl die eheliche Treue bewahrt. Die Hauptperson ist der Bruder der Lady, Robert, Earl of Gloucester. Er zeigt inmitten der intriganten Hofgesellschaft eine ähnliche derbe Ehrlichkeit mit humoristischem Anflug, wie der Herzog von Gloucester in Shakespeares ‚Heinrich VI.‘, der wahrscheinlich dem Verfasser als Vorbild diente.¹ Gloucester tritt der alten Königin Eleonore und ihren Söhnen, die sich wider den eigenen Vater empören, kühn entgegen; er entzieht sich ihren Verfolgungen durch immer neue Listen und abenteuerliche Verkleidungen; das Hauptwerkzeug seiner Feinde ist der Schurke Skink, der vorher schon auf Anstiften Eleonorens die schöne Rosamunde Clifford vergiftet hat und nun mit seinen schlaun Künsten den Plänen Gloucesters entgegenwirkt, also ein ganz ähnliches Gegenspiel zweier Intriganten wie vorher in Mundays ‚John a Kent‘, nur

Titel bei Henslowe fehlt, könnte, wie bereits Greg mit Recht bemerkt hat, sehr wohl durch eine Lücke im Tagebuch zu erklären sein, die sich vom 17. April bis 26. Mai 1599 erstreckt. Auch zeigt das Drama gar keine Verwandtschaft mit Dekkers Manier. Von den Gründen, die für Mundays Autorschaft sprechen, wurden einige bereits von Bayne in der Cambridge Hist. of Lit. 5, 320f. mit Recht hervorgehoben. 1) Wenn Gloucester am Schluß den Vorsatz äußert, nach Portugal zu ziehen, um die Sarazenen zu vertreiben, so trifft das auch für den historischen Robert Gloucester († 1147) nicht zu, obwohl in diesem Jahre bei der Befreiung Lissabons von der sarazenischen Herrschaft auch englische Kreuzfahrer mitwirkten. Doch muß eine Tradition von Gloucesters Teilnahme an diesem Zug schon früher vorhanden gewesen sein. Henslowe gab im Juni und Juli 1601 einem sonst unbekannten Dramatiker Anthony Wadeson Vorschüsse auf ein Drama ‚The Honourable Life of the Humorous Earl of Gloucester with his Conquest of Portugal‘, das offenbar als Fortsetzung von ‚Look about you‘ gedacht war, doch braucht deshalb Wadeson, wie schon wiederholt mit Recht bemerkt wurde, nicht auch ‚Look about you‘ verfaßt zu haben. Danach ist Bd. IV S. 207 zu berichtigen.

daß es einen unerfreulichen Eindruck macht, einen gemeinen Verbrecher in komischen Situationen vorgeführt zu sehen. Einmal befreit sich Gloucester dadurch aus der Gefangenschaft, daß er mit dem Clown des Stücks, dem Stotterer Redcap, die Kleider wechselt und dessen stotternde Sprache nachahmt; ein anderes Mal, als er sich gerade bei Lady Faulconbridge befindet, kommen Häscher und suchen ihn, von dem sie wissen, daß er im Hause verborgen ist; Gloucester maskiert sich nun als den alten Faulconbridge und stellt sich, als ob er den Häschern helfen wolle, sich selber zu suchen. Wieder ein anderes Mal vexiert er seine Feinde unter der Maske des Prophezeiungen spendenden Eremiten von Blackheath, und zu gleicher Zeit verübt Skink seine Schelmereien unter derselben Maske. Dazwischen ziehen sich Szenen, in denen der alte Faulconbridge geneckt wird, der seine verkleidete Gemahlin für ein fremdes Weib hält und ihr den Hof macht. Die Durchführung dieses gehäuften Verkleidungsspiels war nur möglich, wenn auch die Kunst des Stimmenwechsels sehr ausgiebig gehandhabt wurde. Auch die Versbehandlung ist ähnlich wie in Munday's früherem Drama. Die Reime sind zwar nicht so häufig, doch machen sie an manchen Stellen einen anmutigen Eindruck, besonders in einer Szene, wo der junge Robert von Huntington als Liebesbote des Richard Löwenherz die Lady Faulconbridge vergeblich zu gewinnen sucht.

Haughton, der in der Zeit etwa von November 1599 bis November 1601 sich durch die Bearbeitung der verschiedenartigsten komischen, tragischen und historischen Stoffe als einer der eifrigsten Lohnschreiber Henslowes betätigte, figurirt in dessen Tagebuch am 6. Mai 1600 als Empfänger eines Vorschusses von fünf Schillingen für ein Drama ‚The Devil and his Dame‘, und manche nehmen an, daß wir in einem Druck aus dem Jahre 1662 unter dem Titel ‚Grim the Collier or the Devil and his Dame‘ dies Drama Haughtons vor uns haben. Die nachdrückliche Art, wie gegen Ende des Dramas die Worte ‚The Devil and his Dame‘ hervorgehoben werden, spricht dafür, daß dies der ursprüngliche Titel ist, und nach dem ganzen Ton und Stil kann kein Zweifel darüber bestehen, daß dies Drama weit älter sein muß als der erste Druck.

Freilich läßt der Stil auf einen andern Verfasser schließen; er trägt nicht dieselben Merkmale wie in ‚A Woman will have her Will‘, dem einzigen Drama, das wir sonst noch von Haughton besitzen; dort sind die Blankverse weit mehr mit Reimen untermischt, auch ist dort der Gesprächston weit lebendiger und sprunghafter, nicht von der populären Einfachheit und Durchsichtigkeit wie in ‚The Devil and his Dame‘. Aber wer auch der Verfasser sein mag, jedenfalls ist der Stoff für ein humoristisches Volksstück gut gewählt. Die Handlung beruht auf einer Teufelslegende, wie ja auch Haughton in Gemeinschaft mit Day noch eine andere solche Legende, die von Friar Rush, in einem verloren gegangenen Drama dargestellt hat.¹ In unserem Falle liegt eine von Machiavelli erzählte Geschichte zugrunde: von dem Teufel Belphegor, der auf die Oberwelt geschickt wird, um zu untersuchen, ob die Weiber wirklich so schlimm seien, wie sie von den Männern geschildert werden, die in die Hölle hinabkommen. Belphegor kommt nun in Menschengestalt nach Florenz, vermählt sich mit einer jungen Dame aus vornehmer Familie, macht aber dabei die schlimmsten Erfahrungen und kehrt sobald als möglich in die Hölle zurück. Nachdem diese Novelle seit 1581 in der Sammlung Riches in englischer Bearbeitung vorlag, war sie den englischen Dramatikern bequem zugänglich und wurde wiederholt verwertet; in unserem Drama ist auch der Schauplatz nach England verlegt, in die alte Zeit des heiligen Dunstan, der denn auch gleich von vornherein den höllischen Fremdling mit Mißtrauen betrachtet. Wie in der Novelle, so haben wir auch hier zu Anfang eine Versammlung der höllischen Geister, aber die Leidensgeschichte des Teufels ist völlig frei behandelt,

1) Der vollständige Titel des ersten Drucks lautet: Grim the Collier of Croydon or the Devil and his Dame: With the Devil and St. Dunston. By J. T. Printed in the year —. (Neudruck Hazlitt-Dodsley 8.) Das fehlende Druckjahr ergibt sich aus dem Titel der zwei anderen Dramen, die mit diesem zusammen unter dem Titel ‚Gratae Theatrales‘ gedruckt wurden. Wer mit dem ‚J. T.‘ gemeint sein könnte, läßt sich nicht bestimmen. Wenn in Henslowes Tagebuch der ganze, dies Drama betreffende Eintrag durchgestrichen ist, so ergibt sich daraus noch nicht, wie Greg II 213 mit Recht bemerkt, daß Haughton etwa das beabsichtigte Drama nicht verfaßt und den Vorschuß zurückbezahlt habe. Über Friar Rush s. o. Bd. IV S. 243.

es geht ihm noch sehr viel schlimmer als bei Machiavelli; seine Frau ist zugleich Buhlerin und Kupplerin, und sie will ihn gerade mit Gift beiseite schaffen, als das Jahr verflossen ist, das er auf der Erde verbringen soll, worauf er alsbald zum Staunen Aller in die Erde versinkt. Auch hat er im Drama einen andern Teufel Akercock als Diener auf die Erde mitgenommen; der Diener wird aber von seiner Herrin so schlecht behandelt, daß er ausreißt und auf dem Land unter dem Namen Robin Goodfellow sein Wesen treibt; dort leiht er seine Hilfe dem Kohlenbrenner Grim, der mit dem teuflischen Kameraden ganz gemächlich verkehrt.¹ Er ist uns schon früher als Held des volkstümlichen Dramas begegnet, hier erscheint der schwarze Kohlenbrenner neben dem weißen Müller Clack als Bewerber um die Gunst des Bauernmädchens Joan. Und Joan wird außerdem noch von dem lüsternen Pfarrer Shorthose umworben, der, im Gegensatz zu der Prosa der andern komischen Figuren, stets in possierlichen Knittelreimen redet. Doch als einmal die ganze Gesellschaft am Kreuzerhöhungstag zur Nußernte hinauszieht, erhalten Müller und Pfarrer von dem unsichtbaren Robin ihre Tracht Prügel, und Grim bleibt im Besitz seiner Geliebten. Am Schluß ist eine neue Höllenszene hinzugedichtet. Belphegor erscheint, was nach dem Vorhergehenden sehr begreiflich ist, mit Hörnern an der Stirn, und Pluto bestimmt, daß von nun an alle Teufel denselben Kopfschmuck anlegen sollen.

Die Stücke, die damals von der Shakespearischen Truppe neben den Werken ihres Hauptmeisters aufgeführt wurden, rühren sämtlich von unbekannten Verfassern her. In der Kriminaltragödie ‚A Warning for Fair Women‘, die am 17. November 1599 eingetragen und mit derselben Jahreszahl gedruckt wurde², haben wir den ersten Fall, daß außer den Dramen Shakespeares auch noch ein anderes Drama auf dem Titelblatt als ein Repertoirstück dieser Truppe bezeichnet wird; es ist dies zugleich auch nach dem ‚Arden von Feversham‘ (1592) die erste Kriminaltragödie, die auf uns gelangt ist. Und vermutlich gehört ‚A Warning‘ neben ‚Heinrich V.‘ und ‚Julius

1) Über Grim und Robin Goodfellow s. o. Bd. III S. 506; auch s. o. S. 29. 2) Neudruck Simpson Bd. II.

Caesar‘ zu den ersten Dramen, die in dem neuen Globetheater aufgeführt wurden¹; dazu paßt es ganz gut, daß die irischen Wirren, auf die ja auch Shakespeare im ‚Heinrich V.‘ anspielt, hier gleich in der ersten Gesprächsszene als ein Thema von aktuellem Interesse erwähnt werden. Sehr charakteristisch ist die Einleitungsszene: die allegorische Gestalt der Tragödie mit einer Peitsche und einem Messer in den Händen vertreibt von der Bühne die Historie und die Komödie, die in diesen Jahren der glänzendsten und heitersten Entfaltung des Shakespearischen Genius geherrscht hatten; die Historie ist freilich leicht getröstet:

And, Tragedy, although today thou reign,
To morrow here I'll domineer again;

und die Komödie verspottet die altmodischen Rachetragödien mit ihren Geistern und Kolophoniumblitzen. Dem gegenüber verweist die Tragödie, wie dies öfters in Kriminaldramen geschieht, auf den Vorzug des heimischen Stoffs und der historischen Wahrheit.

Die Ermordung des Londoner Kaufmanns Sanders durch George Browne, die in diesem Drama dargestellt wird, hatte sich schon 1573 ereignet; die Hauptquelle des Verfassers ist ein salbungsvoller Traktat, der bald nach der Hinrichtung der Verbrecher erschien; kürzere Berichte konnte er in den Chroniken von Stow und Holinshed finden. Über die Ursache des Mordes — ein Liebesverhältnis zwischen Browne und der Gemahlin des Kaufmanns, das von der kupplerischen Gevatterin Drury und ihrem Diener unterstützt wurde — konnte der Dichter, wenigstens in den Quellen, die uns jetzt vorliegen, nur eine ganz flüchtige Andeutung finden, aber gerade die ersten Szenen, in denen uns die Entwicklung der verbrecherischen Neigung anschaulich vorgeführt wird, sind der merk-

1) Fleay 2, 54 hat bereits auf die Worte ‚this Round‘ in der Prologszene Z. 85 hingewiesen; sie erinnern an ‚Heinrich V.‘, Prol. 13. Auf welchem Theater Yarringtons ‚Two Tragedies in one‘ (gedruckt ohne vorherige Eintragung 1601), das einzige, sonst noch aus diesen Jahren erhaltene Kriminaldrama, aufgeführt wurde, läßt sich nicht mehr feststellen; im übrigen brauchen wir auf dies unbedeutende und wertlose Stück (s. o. Bd. IV S. 240 f.) nicht mehr zurückzukommen.

würdigste Teil des Dramas. Der Dichter läßt uns einen Blick tun in das harmlos behagliche Familienleben der Frau Sanders; dann schildert er, wie Frau Drury, durch Geschenke Brownes bestochen, ihre Kuppeltätigkeit geschickt eröffnet, als Frau Sanders einmal über ihren Mann unwillig ist, der ihr das Geld für eine Luxusausgabe nicht sogleich bewilligen wollte; Frau Drury bestärkt sie in ihrer übeln Laune, sagt ihr, wie schön das Leben mit einem reichen, galanten und freigebigen Gatten sein müßte, und weissagt ihr aus der Hand, daß ihr die Ehe mit einem solchen Gatten bevorstehe, da Herr Sanders nicht mehr lange leben werde. Auch der lebendige und mehrmals an pointierten Stellen durch den Reim gehobene Sprachausdruck unterstützt die Wirkung dieser Szenen. Nach diesem vielversprechenden Anfang verwendet aber der Verfasser für die weitere Darstellung der Verführungsgeschichte das bequeme Auskunftsmittel der dumb shows; wir sehen da zuerst, wie die Furien dem verbrecherischen Paar Wein kredenzen und die weißgekleidete Chastity hinausgestoßen wird.¹ Dann wird der Mord, ehe er geschieht, symbolisch angedeutet; wir sehen, wie Browne und Frau Sanders sich umarmen wollen, wie aber in demselben Augenblick ein Baum zwischen ihnen emporwächst; die Wollust bringt der Frau Sanders eine Axt, damit sie den trennenden Baum umhaue; Frau Sanders weigert sich, trotzdem daß Frau Drury ihr helfen will, doch Browne ergreift die Axt und fällt den Baum, worauf Chastity die Frau Sanders auf das Bildnis ihres Gatten an der Wand und dann auf den gefällten Baum hinweist. Später in der Darstellung des Mordes, des Prozesses sowie der letzten Augenblicke des Mörders und seiner Mitschuldigen herrscht ein ziemlich enger Anschluß an die Erzählung, aus der auch manchmal unwesentliche Einzelheiten mit lästiger Ausführlichkeit wiederholt werden. Die erbaulichen Moralisationen, die sich im Kriminaldrama so leicht einstellen, sind natürlich auch hier vertreten. Im Laufe eines Gesprächs wird auch der sittliche Nutzen solcher Dramen dadurch begründet, daß einmal unter dem Eindruck einer Aufführung eine Mörderin ihre verborgene Schuld bekannt habe; Shakespeare an einer be-

1) Über diesen dumb show s. o. Bd. IV S. 444.

kannten Stelle seines ‚Hamlet‘, der ja nicht lange nachher gedichtet wurde, dachte vielleicht an dieses in seinem Globe-theater aufgeführte Drama.¹

Ein anderes Repertoirstück der Shakespearischen Truppe, ‚A Larum for London‘ (eingetragen 29. Mai 1600, gedr. 1602), führt die Greuelszenen vor, die sich ereigneten, als 1575 während der statthalterlosen Zeit in den Niederlanden die spanische Besatzung der Zitadelle von Antwerpen die allgemeine Anarchie sich zunutze machte und mordend und plündernd über die Stadt herfiel. Der Dichter Gascoigne, der gerade damals in Antwerpen verweilte, hat im folgenden Jahr eine Flugschrift mit der Schilderung dieser Ereignisse veröffentlicht²; er meinte, die Engländer sollten daraus lernen, sich besser gegen ihre Feinde vorzusehen. Diese Flugschrift hat offenbar der anonyme Verfasser benutzt; in vielen Einzelheiten stimmt er genau mit Gascoigne überein, doch hat er auch gar manches aus eigenem Geist dazugetan. Vor allem hat er jene antibürgerliche Tendenz hineingetragen, von der schon die Rede war; in dem Bericht ist nirgends die Rede davon, daß die kleinlichen und egoistischen Bürger den Soldatenstand verachtet und aus Geiz nicht für eine starke Besatzung gesorgt hätten.³ Auch sonst wird mit den geschichtlichen Tatsachen willkürlich umgesprungen und hinzugedichtet, daß Alba, der schon seit mehreren Jahren nicht mehr in den Niederlanden weilte, sich als scheinbar tot auf einem Leichenwagen in die Zitadelle fahren

1) ‚Hamlet‘ II 2, 618. Übrigens wurden ähnliche Geschichten noch öfters erzählt; s. o. Bd. IV S. 229 und Greg, Henslowe 2, 159. — Beiläufig bemerkt, kann das Bildnis an der Wand in ‚A Warning‘ uns in der Meinung bestärken, daß später in demselben Theater bei der ‚Hamlet‘-Aufführung in der Schlafzimmerszene die beiden Bildnisse gleichfalls an der Wand aufgehängt waren; daß dies der Theatertradition entspricht, wird auch durch die Abbildung in Rowe’s Shakespeare (1709) bestätigt. 2) Abgedr. in Gascoigne’s Works ed. Cunliffe (1910) 2, 586ff. Über Gascoigne s. o. Bd. III S. 552. Näheres über das Verhältnis dieses Berichts zum Drama in der Einleitung Simpsons zu seiner Ausgabe des ‚Larum‘ (London 1872), wo auch eine Ballade mit ähnlicher Tendenz (1577) sowie die Abhandlung von Barnabe Riche ‚Allarme to England‘ (1578) erwähnt werden; letzterer folgert aus dem Ereignis die Notwendigkeit eines starken stehenden Heeres und besserer Fürsorge für die Zukunft der Soldaten in England. 3) S. o. Bd. IV S. 159.

läßt, um den Antwerpenern seine Pläne zu verheimlichen. Ebenso sind auch die Raub- und Mordszenen, die den größeren Teil des Dramas ausfüllen, im wesentlichen frei erfunden; wir sehen da, wie die Armen, die den Soldaten nichts geben können, von ihnen abgeschlachtet werden, sie verschonen selbst nicht zwei kleine Kinder, Brüderchen und Schwesterchen, die in ihrer Wehrlosigkeit rührend geschildert sind. Die Wohlhabenden, die im Verdacht stehen, etwas von ihren Schätzen zurückbehalten zu haben, werden auf der Bühne gefoltert (V. 1007 die Bühnenanweisung: Hoise him up and let him down again). Besonders verächtlich wird Van Ende geschildert, der Führer der deutschen Truppen in Antwerpen, der verräterisch mit den Spaniern gemeinsame Sache macht, ein mutiges Weib stößt ihn hinterücks in eine Vertiefung und wirft Steine auf ihn, nach dem Muster der tapferen Timoclea, über die Plutarch berichtet.¹ Und zwischen diesen Szenen erscheint immer wieder auf der Bühne der Invalide Stump mit seinem hölzernen Bein, stets von neuem hält er den fetten Bürgern vor, daß sie nun für ihre frühere Verachtung der armen ausgedienten Soldaten, für ihr üppiges Wohlleben und ihre frevelhafte Sorglosigkeit büßen müssen, er schart um sich ein kleines Häuflein gleichgesinnter Tapferer, die den Kampf mit der Übermacht der Plünderer mutig aufnehmen; wir sehen am Schluß, wie er schwer verwundet zusammenbricht und wie der spanische Feldherr Davila für ihn und die Seinen ein ehrenvolles Begräbnis anordnet. ‚Die tapferen Taten des lahmen Soldaten‘ werden auch auf dem Titelblatt des Stücks besonders hervorgehoben, offenbar galt er als die Hauptperson, es war damit dem Darsteller der Heldenrollen eine eigenartige neue Aufgabe gestellt, die Burbage gewiß gern übernommen haben wird. Im übrigen kann ja in dem kurzen Stück (1680 Zeilen) von einer spannenden Handlung nicht die Rede sein, doch haben einzelne stark aufgetragene Situationen und die schwungvoll gehobene Sprache in der Hauptrolle gewiß ihre Wirkung getan.

Auch ein biographisches Drama, die ‚true chronicle history of the whole life and death of Thomas Lord Cromwell‘

1) S. o. Bd. IV S. 256.

(eingetragen am 11. August 1602 und mit derselben Jahreszahl gedruckt) wird auf dem Titel als ein Repertoirstück der Lord Chamberlains-Truppe bezeichnet, und zwar „written by W. S.“, also die uns schon bekannte Abkürzung, die in betrügerischer Absicht auf Shakespeare als den Verfasser hinweisen soll.¹ Es ist übrigens ein ziemlich talentloses Machwerk. Der Verfasser hat die Lebensbeschreibung Cromwells im Märtyrerbuch des John Foxe zugrunde gelegt. Der machiavellistische Staatsmann, der als ein gefügiger Diener Heinrichs VIII. so schnell von niederem Stand zu den höchsten Würden emporstieg, bis er, von dem launenhaften Herrscher aufgeopfert, auf dem Schafott sein Leben endete (1540), ist bei Foxe als ein edelgesinnter, glaubensstarker Protestant geschildert, anderseits hat Foxe das schmachvolle Verhalten Heinrichs VIII. schon in Rücksicht auf dessen Tochter möglichst vertuscht. Die gleiche Rücksicht mußte auch der Dramatiker nehmen. Bei der Darstellung von Cromwells Jugendjahren geht er in der Idealisierung seines Helden sogar noch weiter als Foxe, der dessen jugendliche Leichtfertigkeit nicht verschwiegen hatte, doch ist die Art, wie Cromwell zu Anfang als lernbegieriger und strebsamer Jüngling geschildert wird, recht ungeschickt und töricht; wir sehen, wie Cromwell in der Schmiedewerkstatt seines Vaters die Gesellen schilt, die ihn beim Studieren durch ihr Gehämmer stören. Dann ziehen Cromwells Erlebnisse in den Niederlanden und in Italien, sowie seine glänzende Laufbahn nach der Rückkehr sehr schnell und summarisch an uns vorüber, wobei mehrmals ein Chorus mit seinen Zwischenreden über längere Zeitabschnitte notdürftig hinweghilft; von Cromwells Verheiratung und von seiner Familie erfahren wir erst, als er vor der Hinrichtung von seinem Sohn Abschied nimmt. Sein Sturz erscheint hier hauptsächlich als das Werk des Bischofs Gardiner, der ebenso wie in anderen Dramen dieser Zeit in den schwärzesten Farben geschildert ist; wir sehen, wie er den falschen Zeugen im Verfahren gegen Cromwell ihre Rollen einstudiert und ihnen im voraus mit dem Kruzifix in der Hand Absolution erteilt.

1) Abgedruckt in den Shakespeare-Folios seit 1664 und in den verschiedenen Sammlungen der Pseudo-Shakespeariana. Über die Quellen vgl. die Diss. v. Streit, Jena 1904.

Um Cromwells edeln Charakter zu zeigen, hatte Foxe mehrere Geschichten erzählt von seiner Dankbarkeit gegen diejenigen, die sich ihm hilfreich erwiesen hatten, als er noch arm und unbekannt war. Dies wird von dem Dramatiker ganz geschickt benutzt, um auch ein paar komische Figuren aus den niederen Volksklassen in den Gang der Handlung zu verweben. Der Hauptvertreter des komischen Elements ist aber der Schmiedegeselle Hodge, der den Helden auf seiner Reise als Diener begleitet. In Italien befreit Cromwell den gefangenen Earl of Bedford mit Hilfe eines Kunstgriffs, der uns schon wohl bekannt ist; der Earl wechselt die Kleider mit Hodge und läßt diesen im Gefängnis zurück.¹ Das komische Gebaren Hodges, der nun seiner Kleidung entsprechend sich auch einer ‚gentlemanlike melancholy‘ befleißigen will, bildete gewiß einen Hauptreiz des Stücks. Aber der Charakter der Hauptperson wird niemals recht lebendig.

Ein weit anziehenderes Beispiel des biographischen Historien-dramas bietet uns die ‚Famous History of the Life and Death of Captain Thomas Stukeley‘, die am 11. August 1600 eingetragen, aber erst mit der Jahreszahl 1605 gedruckt wurde. Stukeley, der nach einem wechselvollen Leben in der Schlacht bei Alcazar 1578 den Tod gefunden hatte, war schon früher in Peeles dramatischer Darstellung dieser Schlacht auf der Bühne erschienen. Auch sonst war von den abenteuerlichen Schicksalen Stukeleys gar manches gesagt und gesungen worden: manche Ereignisse in unserm Drama, die mit den geschichtlichen Tatsachen nicht übereinstimmen, sind wohl aus der

1) S. o. Bd. IV S. 252; Streit a. a. O. Seltsam ist es, wie Cromwell sich darüber beruhigt, daß er den armen Burschen in solche Gefahr bringt:

And yet it grieves me for this simple wretch,
For fear lest they should offer him violence:
But of two evils, 't is best to shun the greatest;
And better is it that he live in thrall,
Than such a noble earl as this should fall.

Die Episode von dem italienischen Kaufmann Frescobaldo, dem Cromwell sich gleichfalls für früher bewiesene Wohltaten dankbar erweist, war schon von Bandello (II, 34) erzählt worden; doch brauchte sie der Dramatiker nicht unmittelbar von dort zu übernehmen; er konnte sie auch bei Foxe finden.

Überlieferung geschöpft.¹ Der Dichter schildert seinen Helden als lebenslustigen Kavalier, zu Raufhändeln stets geneigt und um Auskunftsmittel nie verlegen. Zu Anfang sehen wir ihn als Rechtsstudenten im Temple zu London, wo sein Vater, der für sein Studium so teuer bezahlen muß, ihn unerwartet besucht und statt der juristischen Bücher nur Waffengerät vorfindet; doch weiß der Junge ihn mit überlegener Geistesgegenwart zu behandeln und ihn auch zu bestimmen, daß er bei dem reichen Alderman Curtis, dessen Tochter sich in den Leichtfuß vergafft hat, seine Werbung unterstützt. Das alles wird sehr anschaulich und mit gutem Humor vorgeführt. Der alte Curtis ist als einer jener jovialen Bürgersleute geschildert, wie sie uns in den Dramen Dekkers und Heywoods wiederholt begegnen; auch er hat seine stehende Redensart: ‚bones of dod man‘. Gleich nach der Hochzeit muß Curtis es erleben, wie eine Schar von Weinwirten, Waffenschmieden und andern Gläubigern seines Schwiegersohns herannaht und wie dieser das sauer erworbene Geld des Schwiegervaters mit großartiger Gebärde wegwirft. Dann verkauft er die Juwelen seiner Frau und nimmt Kriegsdienste in Irland.² Er erringt einen glänzenden Sieg über die Rebellen, welche die Stadt Dundalk belagern, entzweit sich aber mit dem Gouverneur der Stadt, der ebenso trotzig und hochfahrend ist wie er selber³ und fährt mit seinen Leuten nach Spanien, wo er wiederum gleich bei seiner Ankunft einem anmaßenden und habgierigen Gouverneur kräftig entgegentritt und sich die Gunst der Frau des Gouverneurs,

1) S. o. Bd. IV S. 573 ff. Über den historischen Stukeley und die Balladen von ihm handelt ausführlich Simpson Bd. I, 1 ff. in der Einleitung zu seiner Ausgabe dieses Dramas. 2) Als sie beim Abschied klagt (691 ff.):

We scarce are warm within our nuptial bed
And you forsake me, there to freeze alone

erwidert er:

I must have honour, honour is the thing
Stukeley does thirst for, and to climb the mount
Where she is seated, gold shall be my footstool.

3) Sehr charakteristisch ist, wie Stukeley, da er den Gouverneur mit Gefolge herannahen sieht, sich weigert, den Hut zuerst abzulegen (961 f.):

I'll eat my feather, ere I move my hat
Before I see their crowns uncovered.

sowie vor allem auch des Königs Philipp zu erringen weiß. In diesen flott und lebendig geschriebenen Szenen benutzt der Verfasser die Gelegenheit, um den Spaniern Ausdrücke der höchsten Bewunderung für den schneidigen Engländer in den Mund zu legen. Aber in dem letzten Teil des Stücks, wo die Schlacht bei Alcazar und die vorausgehende spanisch-portugiesische diplomatische Staatsaktion geschildert wird, befindet sich der Text im Zustand einer heillosen Verwirrung, manchmal ist der Zusammenhang gänzlich unterbrochen, manchmal durch Chorusreden notdürftig ausgefüllt, auch kommt es vor, daß dieselbe Begebenheit zweimal hintereinander dargestellt wird. Offenbar war die Handschrift gegen Ende unvollständig und wurde mit Hilfe eines andern Dramas, das denselben Gegenstand behandelte, notdürftig und oberflächlich ergänzt. In den Szenen auf dem marokkanischen Kriegsschauplatz erscheint wie in Peeles Drama der Sultan mit seiner Gemahlin Callipolis, die sicherlich eine von Peele erfundene Gestalt ist. Wie dort wird das Paar in einem Wagen auf die Bühne gezogen; wenn der bombastische Ton des orientalischen Despoten von dem übrigen Ton des Dramas absticht, so könnte das freilich auch auf bewußter Absicht beruhen und wäre an sich noch kein Grund, die betreffenden Stellen dem Verfasser des früheren Teils abzusprechen. Die treulose Politik Philipps II. wird hier wie bei Peele mit entschieden anti-spanischer Tendenz grell beleuchtet, doch hat der Verfasser seltsamerweise kein Wort der Mißbilligung für den schmachvollen Verrat, den Stukeley an seinem Vaterland begeht.

Wir erfahren nicht, von welcher Truppe dies Drama aufgeführt wurde. Es steht möglicherweise in irgend welchem Zusammenhang mit dem ‚stewtley‘, den Henslowe am 11. Dezember 1596 als ein neues Stück der Admiralstruppe bezeichnet; es wurde dann in einem halben Jahr zehnmal aufgeführt; allerdings scheint die Gestalt des Curtis gegen die Identität beider Dramen zu sprechen, denn der anonyme Verfasser nahm sich hier offenbar die jovialen Bürger Dekkers und Heywoods zum Vorbild, die nach allem, was wir wissen, erst später als 1596 auf der Bühne erschienen. In dem zusammengestückten Schlußteil könnte vielleicht, trotz der Eintragung im Jahre 1600, der

‚Sebastian von Portugal‘ von Dekker und Chettle aus dem Jahre 1601 verwendet sein; doch muß es zweifelhaft erscheinen, ob in diesem verloren gegangenen Stück ebenso wie in unserem die Schlacht bei Alcazar mit dem Tode Sebastians endigte.¹

Das merkwürdigste unter allen biographisch-historischen Dramen ist aber doch die Geschichte des Sir Thomas More.² Wie gewöhnlich bei den Dramen dieser Art, so wird auch hier auf dramatischen Aufbau kein Wert gelegt, aber die Ereignisse aus dem Leben Mores, wenn auch nur äußerlich aneinandergereiht, bilden doch ein sehr anziehendes und reizvolles Ganzes. Eine bunte Menge von Personen — über fünfzig — ziehen an uns vorüber; in solchen Dramen, die im wesentlichen aus einer Folge von Episoden bestehen, konnte man ja sehr leicht den nämlichen Schauspieler in mehreren Rollen verwenden. Doch zeigt sich in allen den scheinbar zusammenhanglosen Szenen die Gestalt des leutseligen, humorvollen, dabei charakterfesten und streng rechtlichen Kanzlers stets mit denselben Grundzügen, wenn auch immer wieder von einer neuen Seite. Zuerst sehen wir, wie er als Sheriff durch seine Festigkeit und Klugheit den Volksaufstand beschwichtigt, der im Mai 1517 durch die Übergriffe der ausländischen Kaufleute in London veranlaßt ward, sodann wie er in mehreren Fällen bei der Leitung von Gerichtsverhandlungen seinen volkstümlichen Humor walten läßt. Auch nachdem er inzwischen zum Lordkanzler befördert ist, bleibt er derselbe; eine der hübschesten Szenen ist, wie er seine ehemaligen Amtsbrüder von der Londoner Stadtverwaltung in seinem Hause gastlich aufnimmt und zu ihrer Unterhaltung eine Moralität aufführen läßt; als ein Schauspieler sich verspätet, springt er selber in die Lücke und improvisiert die Rolle des ‚Good Council‘ in einer Szene, wo dieser den unerfahrenen ‚Wit‘ vor der ‚Lady Vanity‘ warnt. Ebenso wird Erasmus im gastlichen Hause des Kanzlers empfangen; More erlaubt sich mit dem großen niederländischen Gelehrten den Scherz, daß er zuerst seinen Diener als Kanzler verkleidet ihn begrüßen läßt; der Diener sucht sich so gut wie

1) S. o. Bd. IV S. 217. 2) Nach der Handschrift (Harl. 7368) herausg. v. Dyce (Shakespeare Soc. 1844), zuletzt von Greg (Malone Soc. 1911).

möglich mit seiner Rolle abzufinden, indem er zunächst ein Gespräch über den holländischen Käse eröffnet. Im letzten Teil des Dramas, wo zu schildern war, wie More als erzeugungstreuer Mann bei dem König in Ungnade fällt und sein Leben auf dem Blutgerüste endigt, hatte der Verfasser eine schwierige Aufgabe; er durfte das tyrannische Verfahren Heinrichs VIII., solange dessen Tochter regierte, nicht so eindringlich schildern, wie es erforderlich gewesen wäre, um das Märtyrertum des Kanzlers ins volle Licht zu setzen, der sich weigerte, den König als höchste Instanz in geistlichen Dingen anzuerkennen. Im Drama sehen wir bloß, wie den Mitgliedern des Staatsrats ein Aktenstück zur Unterzeichnung vorgelegt wird, über dessen Inhalt wir gar nichts erfahren. More verweigert die Unterschrift, legt sein Amt nieder und begibt sich auf seinen Landsitz, wo er gefaßt und heiter sich in dem Gedanken tröstet, daß er nun ganz sich und den Seinen leben kann. Und diese Fassung behält er auch, als er ins Gefängnis des Tower und dann auf den Richtplatz abgeführt wird. Er hat noch ein liebevolles Wort für alle, die sich zum Abschied an ihn herandrängen, für seine treuen Diener, für den Aufseher des Tower, der in der Gefangenschaft sein Freund wurde und mit dem er sich wegen seines Nachlasses bespricht; es sei freilich nicht viel vorhanden, weil er stets eine offene Hand gehabt habe: „That part of poet that was given to me Made me a very unthrift.“ Dabei ergeht er sich noch am Tage der Hinrichtung in allerlei Scherzreden, z. B. daß es eigentlich nicht nötig sei, noch einmal den Barbier kommen zu lassen.

Jedenfalls war es ein talentvoller Dichter, der sich diesen Stoff wählte und den Hauptcharakter so anziehend durchführte, ohne in der gewöhnlichen Manier auf starke und durchschlagende Effekte auszugehen. Den Stoff hat er sich, wie es scheint, aus verschiedenen Quellen zusammengesucht und hat sich offenbar auf Grund guter Kenntnisse bemüht, ein farbiges und anschauliches Bild der Zeitumstände zu entwerfen, die doch damals schon um etwa siebzig Jahre zurücklagen. So hat er für die Theaterszene im Hause des Lordkanzlers die Angabe in einer Lebensbeschreibung Mores verwertet, wonach dieser in seiner Jugend manchmal bei Schauspielaufführungen ohne Vorbereitung

einsprang und durch sein Improvisationstalent allgemeine Verwunderung erregte; auch ist das aufgeführte Stück durchaus in dem Geschmack gehalten, wie er zur Zeit Mores herrschte, und es sind darin Stellen aus alten Moralitäten benutzt.¹ In seinem Gesprächston tritt seine humanistische Bildung, besonders die Neigung seines Kreises zu Seneca-Studien in charakteristischer Weise hervor; wenn unter den Hofleuten ihm der Dichter Surrey als ‚fellow in the Muses‘ besonders wohlgesinnt erscheint, so ist das allerdings mit der Zeitrechnung nicht in Einklang zu bringen.

Neben der diskreteren Komik in der Hauptrolle ist das komische Element auch noch sehr stark durch die zahlreichen Personen aus den unteren Volksklassen vertreten, die in den Aufruhrszenen erscheinen. Die geschilderten Vorgänge und die mitwirkenden Hauptpersonen sind aus Halls Chronik entnommen, doch hat der Verfasser noch eine originelle Figur hinzugedichtet, Doll Williamson, ein resolutes Weib, die ihren Ehemann und die übrigen Bürger zum Widerstand gegen die Unterdrücker aufmuntert. Im übrigen ist der Dichter auch in diesen Szenen durchaus loyal, der Haupträdelsführer Lincoln, dessen Erhängung auf der Bühne vorgeführt wird, hält zuletzt noch eine erweckliche Rede mit Mahnungen zum Gehorsam gegen die Obrigkeit.

Wir besitzen dies Drama noch in der Handschrift, so wie es dem Master of the Revels Sir Edmund Tilney vorlag. Aus seinen Randbemerkungen ergibt sich, daß er ebensolche hyperloyale Bedenken hatte, wie später sein Amtsnachfolger Buc bei der Zensurierung der ‚Second Maiden’s Tragedy‘ und des ‚Oldenbarnevelt‘. Tilney verlangte sehr energisch, daß die szenische Vorführung des Aufstandes gänzlich unterbleibe und durch einen kurzen erzählenden Bericht ersetzt werde, ebenso machte er auch Zensurstriche in der Szene, wo More zur Unterzeichnung des Reverses aufgefordert wird, obgleich hier der Verfasser sich schon so vorsichtig und ängstlich wie irgend möglich ausgedrückt hatte.

Eine große Schwierigkeit für die Kritik unseres Dramas entsteht dadurch, daß bei der Handschrift sich noch sechs Zusätze

1) Näheres hierüber bei Dyce (S. 61 ff.), der überhaupt die Quellenfragen eingehend erörtert.

befinden, die von verschiedenen Schreibern herrühren und teils eine Doppelversion für das bereits Vorhandene darbieten, teils dazu bestimmt sind, eine Lücke in der Handschrift auszufüllen. Am merkwürdigsten ist ein Zusatz (bei Greg Nr. II), in welchem drei verschiedene Hände zu unterscheiden sind, denn in dem letzten und größten Stück dieses Zusatzes (Z. 123—270) erblicken manche ein Denkmal von unschätzbarem Wert: sie meinen, es sei von Shakespeare niedergeschrieben, von dessen Hand sich sonst bekanntlich nur ein paar Unterschriften unter Urkunden erhalten haben. Am Anfang dieses letzten Stücks kommen die Empörer in höchster Erregung auf die Bühne gestürmt, dann erscheint More mit andern Mitgliedern des Staatsrats und es gelingt dem volksbeliebten Mann durch seine eindringlichen Worte den Aufruhr zu dämpfen und die Empörer zu bestimmen, daß sie sich in der Hoffnung auf die Gnade des Königs gefangen geben. In ähnlicher Weise und mit ähnlichem Erfolg war in Shakespeares ‚Heinrich VI‘ (2 IV 8) der Lord Clifford dem Cadeschen Aufstand entgegengetreten, doch ist in unserm Drama die Art, wie der Redner sich gegenüber der tobenden Menge Gehör verschafft und die Zwischenrufer zum Schweigen bringt, unvergleichlich dramatischer und lebensvoller, fast an die große Volksszene in ‚Julius Cäsar‘ erinnernd. Für Shakespeares Autorschaft könnte vielleicht auch die Art sprechen, wie am Anfang dieses Stücks die Empörer eingeführt sind, vor allem der Hauptanstifter des Aufruhrs John Lincoln. Im früheren Teil des Dramas äußert er seinen leidenschaftlichen Haß gegen die Fremden, die das englische Volk ausbeuten, in flammenden Zornesreden, und auch die übrigen Empörer werden dort mit einer gewissen Sympathie geschildert als harmlose Menschen, die nur durch die schmachvollste Unterdrückung in den Aufstand getrieben wurden; hier aber redet Lincoln läppischen Unsinn, z. B. über die Steigerung der Herings- und Butterpreise; er ist mit derselben verächtlichen Geringschätzung geschildert wie Cade und ähnliche Volkshelden bei Shakespeare. Die Rede Mores ist übrigens kein besonderes Meisterstück, vor allem ist es auffallend, daß der Humor gänzlich fehlt, den More sonst zeigt und der doch gerade hier von besonderer Wirkung gewesen wäre. Jedenfalls kann man nicht

geradezu sagen, daß diese Zeilen Shakespeares unwürdig wären, doch wären sie auch einem talentvollen Nachahmer sehr wohl zuzutrauen. Gegen Shakespeares Autorschaft spricht auch, daß in den 147 Zeilen an mehreren Stellen nachträglich Worte eingeschoben sind und an einer Stelle (236) ein Wort ausgestrichen und durch ein anderes ersetzt ist; es steht das in offenbarem Widerspruch zu dem Zeugnis der Herausgeber der Folio über die bewunderungswürdige Leichtigkeit, mit der Shakespeare produzierte, so daß sie kaum jemals in seinen Handschriften etwas Durchgestrichenes gefunden hatten.¹ Der Zusatz II, der mit dieser vielumstrittenen Stelle schließt, ist in die Handschrift eingeschoben anstatt der ursprünglichen Darstellung der nämlichen Ereignisse, die auf einem oder mehreren, jetzt nicht mehr vorhandenen Blättern aufgezeichnet war; wo die Lücke aufhört und der ursprüngliche Text wieder erhalten ist, finden wir die am Schluß des Einschubs dargestellten Ereignisse noch einmal in der ursprünglichen Form. Wie diese sechs Zusätze zu erklären sind, ist schwer zu sagen. Greg meint, daß sie keinesfalls dazu bestimmt gewesen sein könnten, die Aufführung des Dramas in Rücksicht auf die Zensurbemerkungen Tilneys zu ermöglichen, da ja ein Zusatz — eben der jetzt besprochene — den Aufruhr zum Gegenstand habe, dessen Vorführung Tilney ausdrücklich verboten hatte. Doch wäre es sehr wohl denkbar, daß gerade die fehlenden Blätter einen Teil der Aufruhrszenen enthielten, an dem Tilney besonderen Anstoß nahm, und daß der dafür eingeschobene Zusatz II, in welchem die Aufrührer so verächtlich dargestellt sind und in welchem More das göttliche Recht der Könige und die Verwerflichkeit jeder Rebellion so nachdrücklich hervorhebt, dazu bestimmt war, die Bedenken des Zensors zu beschwichtigen.

Der einzige sichere Anhaltspunkt für die Entstehungszeit dieses Dramas ist durch die Tatsache gegeben, daß Tilneys Tätigkeit als Zensor um das Jahr 1607 aufhörte, andererseits darf man wohl voraussetzen, daß die Aufruhrszenen in ‚Heinrich VI.‘, offenbar das erste Vorbild für solche Massenszenen, zur Zeit

1) S. o. Bd. IV S. 94. Dies Zeugnis wird übrigens auch durch die bekannte Äußerung Ben Jonsons in den ‚Discoveries‘ bestätigt.

der Abfassung unseres Dramas schon vorhanden war, wodurch sich etwa 1591 als terminus a quo ergeben würde. Will man aber hier den Einfluß der reicher ausgebildeten Volksszenentechnik im ‚Julius Cäsar‘ erkennen,¹ so würde damit der terminus a quo auf 1599 herabgerückt. Andererseits berechtigt uns die große Zurückhaltung, mit der Heinrich VIII. behandelt wird, zu der Annahme, daß dies Drama noch in die Regierungszeit der Königin Elisabeth zu setzen ist.

Eine vereinzelte Stellung unter den Theaterstücken dieses Zeitraums nimmt das romantische Abenteuerdrama ein, das den nicht besonders charakteristischen Titel führt: ‚The Weakest goes to the Wall‘ (etwa ‚der Schwächste kommt schlecht weg‘). Es wurde am 23. Oktober 1600 eingetragen und mit derselben Jahreszahl gedruckt.² Nach Angabe des Titelblatts wurde es zu verschiedenen Malen von den Schauspielern des Earl of Oxford gespielt, die bis zum Jahre 1602 nachweisbar sind. Inhaltlich stimmt es im wesentlichen mit der ersten Novelle in der Sammlung des Barnabe Riche (1581) überein und es scheint aus einer Äußerung Riches am Ende dieser Sammlung hervorzugehen, daß er für diese Novelle ein Drama benutzte. Allerdings muß das Drama in seiner vorliegenden Gestalt von einem rutinierten Playwright herrühren, der zwar kein starkes Talent besaß, aber die Kunstmittel des dramatischen Stils, wie er sich seit dem Marlowischen Zeitalter ausgebildet hatte, geschickt zu benutzen verstand. Es ist eine Geschichte, wie sie in ähnlicher Weise öfters — z. B. von Boccaccio im Decamerone II, 8 — erzählt wird: von einem vornehmen Herrn, der durch die Ränke seiner Feinde aus der Heimat vertrieben und von den Seinen getrennt, nach mancherlei Abenteuern jedoch wieder mit ihnen vereinigt und in seinen früheren Stand eingesetzt wird. Ein Sohn dieses Mannes — hier heißt er Lodowick,

1) Wie dies Schücking (Englische Studien 46, 228 ff.) tut. Es verdient übrigens bemerkt zu werden, daß die Erwähnung eines Haarkünstlers Oagle, der den Schauspielern die Bärte liefert, doch vielleicht eher für ein früheres Datum sprechen könnte, denn ein Haarkünstler dieses Namens wird 1573 und 1584 in den Accounts of the Revels (ed. P. Cunningham, Shakesp. Soc. 1842 S. 73, 193) erwähnt; vgl. Greg a. a. O. 2) Neudrucke von Hazlitt (vgl. Webster ed. Dyce S. XVI) und Malone Soc. 1912.

Herzog von Bullen (Boulogne) — kommt als Findelkind an einen fürstlichen Hof, wächst dort auf, ohne etwas von seiner Herkunft zu erfahren, verliebt sich in Odillia, die Tochter des Herrschers, und flieht mit ihr, wird aber schließlich, als seine Herkunft sich herausstellt, vom Schwiegervater in Gnaden aufgenommen. Dieser Teil der Begebenheit stimmt nicht mit Boccaccios Novelle überein, zeigt aber eine auffallende Ähnlichkeit mit den Abenteuern des jungen Alerams und der schönen Adelasia, die Bandello und Painter erzählen¹ und ist wohl auch von dorthier entnommen. Natürlich ist zwischen allen diesen romantischen Verwicklungen auch das komische Element vertreten. In Riches Novelle wird erzählt, wie der arme vertriebene Herzog und seine Frau genötigt sind, in einer fremden Stadt bei einem bösen Menschen Unterkunft zu suchen, der ihre Notlage ausbeutet und zugleich der Frau nachstellt. Im Drama wird daraus ein Niederländer Jakob van Smelt, der einen niederländisch-englischen Mischmasch redet, in ähnlicher Weise, wie uns das schon bei Dekker und Haughton vorgekommen ist. Später ist der Herzog genötigt, seinen Lebensunterhalt als Küster zu verdienen; als sein vorgesetzter Pfarrer erscheint im Drama ein Sir Nicholas, der als ein lebenslustiger und trinklustiger, und nicht mit allzuviel Wissenschaft beschwerter Herr, wenn auch durchaus nicht mit feindselig anti-römischer Tendenz geschildert wird. Zu ihm kommt auch Odillia auf der Flucht mit ihrem Geliebten und er gibt sie ehelich zusammen. Und außerdem treibt sich auch noch ein englischer Flickschneider Bunch auf der Bühne herum, der auf den verschiedensten Schauplätzen gänzlich unmotiviert auftaucht, aber doch ohne Zweifel stets mit seinen lustigen Späßen willkommen war;² überall entfaltet er einen gutmütigen Humor in der Art der Dekkerschen Clowns.

Alle die bisher besprochenen Dramen waren für die Volksbühne bestimmt und erfüllten mehr oder weniger ihren Zweck, die naive Schaulust und den stets lebendigen Trieb des hauptstädtischen Publikums nach neuen und mannigfaltigen Eindrücken

1) Vgl. Bandello II 27; Painter I 44. 2) In Flandern ist er allerdings nicht zufrieden; er sagt einmal: This Flanders is too thrifty a country, for here the women will heel their husbands' hose themselves.

zu befriedigen. Jetzt haben wir uns wieder dem Dichter zuzuwenden, der schon im vorhergehenden Zeitraum begonnen hatte, eine neue Richtung einzuschlagen, doch nun immer schroffer und selbstbewußter sich gegen die herkömmliche Kunstübung wendete und die Haltung eines Reformators annahm. Wie bereits Tieck mit Recht hervorhob¹, war Ben Jonson der erste, der die bisher unschuldige und reine Freude der Dichter wie des Publikums störte, indem er sie zu erhöhen strebte. Aber er war doch schon durch Erwerbsrücksichten genötigt, die klassizistisch-literarische Richtung, die er in ‚Every Man in his Humour‘ angebahnt hatte, nicht einseitig weiter zu verfolgen, sondern daneben auch die übliche Lohnschreiberei für Henslowe fortzusetzen. Zunächst wurde freilich durch sein hitziges Temperament eine unliebsame Unterbrechung seiner dichterischen Wirksamkeit herbeigeführt. Um dieselbe Zeit, da wir zuerst von seinem ‚Every Man in his Humour‘ hören, am 22. September 1598 erschlug er im Zweikampf den Schauspieler der Admiralstruppe Gabriel Spenser und brachte längere Zeit im Gefängnis zu, wo er ja auch seinen Übertritt zum Katholizismus vollzog. Eine Tragödie, die er schon entworfen hatte, mußte er unvollendet lassen; im Oktober 1598 erhielt Chapman eine Bezahlung für zwei Akte, die er nach Jonsons Tragödienentwurf ausgeführt hatte. Im August 1599 war jedoch Jonson schon wieder für Henslowe tätig; in diesem und im folgenden Monat erhielt er Zahlungen für die Tragödien ‚Page of Plymouth‘ und ‚Robert II. König von Schottland‘. Dies sind die ersten urkundlichen Zeugnisse für seine Wirksamkeit auf dem tragischen Gebiet, auf dem er sich nach Meres’ Urteil schon früher ausgezeichnet hatte. Schon aus den Titeln beider Stücke ergibt sich ihr unklassischer Charakter; von der Kriminaltragödie ‚Page of Plymouth‘, die er in Gemeinschaft mit Dekker verfaßte, war schon früher die Rede², bei dem ‚Robert II.‘ waren außer Dekker auch noch Chettle und ein Ungenannter mit beteiligt. Inwiefern die Geschichte dieses Königs den Stoff zu einer Tragödie darbieten könnte, ist mir nicht bekannt, die Dichter haben wohl ähnlich wie Greene in seinem schottischen

1) Vgl. Tieck, Kritische Schriften I, 268.

2) S. o. Bd. IV S. 238.

Königsdrama allerlei frei erfundene Ereignisse auf ihren Helden übertragen. Doch ist von allen tragischen Versuchen aus Jonsons Frühzeit nichts erhalten, wenn es auch denkbar wäre, daß aus ihnen drei Zitate entnommen sind, die in Allotts ‚England's Parnassus‘ (1600) ihm zugeschrieben werden und anderwärts in seinen Werken nicht nachweisbar sind, neben zwei nicht besonders charakteristischen Sentenzen über den Mord und über Krieg und Frieden eine ganz im Jonsonschen Geist gehaltene Diatribe über die Allgewalt des Reichtums.¹

Nicht lange darauf kehrte Jonson in seinem ‚Every Man out of his Humour‘ zu seinem neuen Komödienstil zurück. Dieses Drama wurde ebenso wie ‚Every man in‘ nicht von der Admiralstruppe, sondern von der Shakespearischen Truppe aufgeführt. Jonson hat also für diese Truppe die Stücke bestimmt, zu denen er sich später durch die Veröffentlichung bekannte, und die er durch sorgfältige Durcharbeitung und Ausfeilung zu Musterbeispielen für seine Kunstanschauungen gestaltete. Bei den Stücken, die er für Henslowe schrieb, können wir voraussetzen, daß er es so genau nicht nahm; sonst wäre auch bei einem so langsamen Arbeiter die Erscheinung von drei Dramen so rasch hintereinander nicht möglich. ‚Every Man out of his Humour‘ wurde im neuen Globetheater, vermutlich im letzten Vierteljahr 1599 aufgeführt.² Shakespeare hatte schwerlich viel Freude an dem mißlungenen Werk, im Verzeichnis der Darsteller ist er diesmal nicht vertreten, doch hat er ohne Zweifel der Aufführung kein Hindernis in den Weg gelegt und auch großherzig darüber hinweggesehen, daß Jonson sich einen spöttischen Seitenblick auf den kurz zuvor aufgeführten Julius Caesar erlaubte.³ Auch scheint der Beifall des Publikums ausgeblieben zu sein. Wenn Jonson sein Werk 1600 im Druck erscheinen ließ, so wollte er damit, wie aus einer Bemerkung am Schluß des Personenverzeichnisses hervorgeht, vom Theaterpublikum ans Lesepublikum appellieren: der erste Fall, daß

1) Außer der Ausgabe des Parnassus von Crawford vgl. den Art. v. Bang im Shakespeare-Jahrbuch 44, 156 ff., wo sämtliche Jonson-Citate aus diesem Werk zusammengestellt sind. 2) S. o. Bd. IV S. 474, Bd. V S. 107, gedr. 1600, also früher als ‚Every Man in‘. 3) Clove sagt III 1 (Gifford S. 100), as reason long since is fled to animals‘ nach Caesar III 2, 109.

bei der Veröffentlichung eines Theaterstücks eine derartige Absicht hervortritt.

Wie in ‚Every Man in‘, so besteht auch in ‚Every Man out‘ das Hauptinteresse in der Vorführung einer bunten Reihe von ‚humours‘, doch hat Jonson hier mit der Tradition des italienischen Schauplatzes gebrochen und die Handlung auf englischen Boden verlegt, wohin die auftretenden Personen ihrem ganzen Wesen nach gehören. Offenbar war hierfür das Beispiel der erfolgreichen Komödien Porters, Houghtons und Shakespeares von Einfluß¹⁾; wir können indes vermuten, daß auch Jonson selber bei seiner Mitarbeit an den Komödien Nashs und Porters heimische Verhältnisse geschildert hatte. Das Interesse an der Handlung tritt gegenüber der Charakterschilderung noch mehr zurück als in ‚Every Man in‘ und schon durch die Titelbezeichnung ‚Comical Satyre‘ deutet Ben Jonson darauf hin, daß er die Fehler und Gebrechen seiner Zeit mit Juvenalischen Geißeltrieben treffen will. Der selbstbewußte Dichter machte es sich jedenfalls nicht klar, daß er auch hierin eine Richtung einschlug, die ihm von den zeitgenössischen englischen Juvenalisten, wie Hall, Marston u. a., vorgezeichnet war. Das Neue besteht in der Übertragung dieses Ideenkreises auf theatralischen Boden; in der vorangestellten ‚Induction‘ erklärt der ‚Presenter‘ Asper, er wolle kühn und unerschrocken der lasterhaften Welt, die unter dem Gewicht ihrer Sünden und Frevel zusammenzubrechen drohe, ihre Lappen vom Leibe reißen und sie mit einer stählernen Peitsche zerfleischen. Man sollte danach ein düsteres Gemälde der grauenvollsten Verderbnis erwarten, in der Art wie bei dem römischen Satiriker, aber die Gestalten, die uns nun vorgeführt werden: ein anmaßlicher Stutzer, der sich durch seinen Kleiderluxus in Schulden stürzt, ein Bürgersmann, der unter dem Pantoffel seiner Frau steht, eine Bürgersfrau, die sich in den eleganten Stutzer vergafft, ein Parvenu, der den vornehmen Herrn spielen möchte, ein Kornwucherer, der über die niedrigen Getreidepreise in Verzweiflung gerät, und andere mehr: das alles sind Leute, wie sie im Leben und auf der Bühne schon oft vorgekommen sind und immer wieder

1) S. o. S. 63 u. Bd. IV S. 260.

vorkommen werden. Also das nämliche Mißverhältnis zwischen dem juvenalischen Ton und dem vorgeführten Sittengemälde, wie wir es auch bei jenen gleichzeitigen Satirikern finden. In dem Drama selber erscheint der Presenter Asper unter dem Namen Macilente, er ist ein Gelehrter, der vom Ausland zurückgekehrt in beschränkten Verhältnissen lebt und nunmehr in dieser Stimmung Anlaß hat, sich über den Wohlstand und die Selbstzufriedenheit aller der Dummköpfe in ähnlichem Ton zu ergehen, wie schon früher im Vorspiel. Die Handlung besteht nun darin, daß alle diese Personen mit ihren ‚Humours‘ üble Erfahrungen machen; der schadenfrohe Macilente ist ähnlich wie der Vice in den altmodischen Stücken stets geschäftig, die Narren in unangenehme Situationen zu bringen, die indes bei den Meisten die heilsame Wirkung haben, sie von ihrem Humour zu heilen. So der Pantoffelheld Deliro, als er bemerkt, daß seine strenge Gattin ein Stelldichein mit dem Stutzer hat, der Kornwucherer Sordido, als er erkennt, wie verhaßt er bei allen Menschen ist. Eine ähnliche Enttäuschung erlebt der Parvenu Sogliardo, und daß der freche Spötter Carlo Buffone durch Versiegelung seines Mundes unschädlich gemacht wird, davon war schon in anderm Zusammenhang die Rede.¹ Dadurch zerfällt das Stück in unzusammenhängende Parallelhandlungen. Doch vergessen wir das manchmal unter dem Eindruck des ungemein rasch und lebendig geführten Dialogs, sowie mehrerer treffend beobachteten Einzelzüge und geistreichen Wendungen, obgleich hier, wie immer in Ben Jonsons Dramen, gar manches Gekünstelte und Gezwungene mit unterläuft. Übrigens fehlt es nicht an einzelnen dankbaren dramatischen Situationen, z. B. wenn der ‚Gull‘ Fungoso dem Stutzer Fastidious Brisk in eleganten Toiletten nachzueifern sucht, aber jedesmal, wenn er sich nach Brisks Muster einen Anzug hat machen lassen, bemerkt er zu seinem Entsetzen, daß Brisk inzwischen schon wieder nach einer noch neueren Mode gekleidet ist. Ebenso die Szene, wo Sogliardo bei der dummstolzen Hofdame Saviolina als ein distinguirter Edelmann eingeführt wird und sie gar nicht merkt, daß er in Wirklichkeit ein bäurischer Tölpel ist.

1) S. o. Bd. IV S. 348f.

Es wurde schon nachgewiesen, daß Jonson für diese Szene ein Vorbild hatte in einem der beliebtesten Bücher der Renaissance, in Castigliones *Cortigiano*¹, und aus diesem Buch ist auch ein grotesker Zug zur Charakteristik des Wucherers entlehnt, daß dieser nämlich, als er sich aus Verzweiflung über die niedrigen Getreidepreise aufhängte und von mitleidigen Menschen noch rechtzeitig abgeschnitten wurde, seinen Rettern Vorwürfe machte, daß sie, anstatt den Strick loszuknüpfen, ihn durch den Schnitt wertlos gemacht hätten. Auch sonst sind die entlehnten Einzelsätze aus der humanistischen und besonders aus der klassischen Literatur ziemlich zahlreich. Während Jonson hier und anderwärts diejenigen, die ihre Redeb Blumen aus der *Arcadia* oder dem *Euphues* oder andern englischen Werken borgten, seine ganze Verachtung fühlen läßt, hat er offenbar nach humanistischer Art die Entlehnungen aus den antiken Literaturen als eine berechtigte und löbliche Bereicherung der nationalen Literatur betrachtet.

Soweit wäre das Stück trotz allem, was darin verfehlt ist, doch als Ausdruck einer eigenartigen künstlerischen Persönlichkeit und als farbenreiches Bild englischer Zustände von entschiedenem Interesse. Leider hat aber Ben Jonson eine Einleitung, einen Schluß, sowie Zwischenreden zweier Kritiker beigefügt, in denen er sich von der unerfreulichsten und übelsten Seite zeigt. Nachdem Asper sich mit so hochtönenden Worten als strafender Satiriker angekündigt hatte, bleiben seine beiden Interlokutoren Mitis und Cordatus als Zuschauer auf der Bühne und unterbrechen den Gang der Handlung von Zeit zu Zeit mit Betrachtungen über den Verfasser und seine Absichten; man sieht hier, wie Jonson durch die klassische Bildung, die er vor andern Playwrights voraus hatte, sich zur maßlosesten Selbstüberschätzung und zur ödesten Pedanterie verführen ließ. Zum Beispiel, als der Kornwucherer sich erhängen will und der eine Kritiker Bedenken äußert, ob etwas Derartiges in einem komischen Drama vorkommen dürfe, beruhigt ihn der andere durch den Hinweis auf die Selbstmordgedanken des

1) Ins Englische übers. v. Hoby 1561. Ich möchte vermuten, daß auch Molière die entsprechende Szene in seinen *‚Précieuses ridicules‘* aus dem *Cortigiano* entlehnt hat.

Alcesimarchus in der Cistellaria des Plautus. Dann bricht er das Gespräch ab mit der Aufforderung zur Aufmerksamkeit auf den folgenden Teil der Handlung, denn jetzt beginne ‚the Epitasis or busy part of the drama‘, also ein Hinweis darauf, daß er sich der Vorschriften des Terenzerklärers Donatus über die Teile einer Komödie bewußt war. Mit solchen Dingen glaubte Jonson dem Publikum des Globe-Theaters zu imponieren, das gerade damals immer neue Wunderwerke der Shakespeari-schen Poesie vor sich erstehen sah. Und als zwischen dem vierten und fünften Akt ein Kritiker zweifelt, wie der Titel ‚Every Man out of his Humour‘ sich werde rechtfertigen lassen, weil ja alle doch noch ihren humour hätten, da erwidert der andre, gerade darin zeige sich die Kunst des Verfassers in ihrem vollsten Glanze. Gewiß haben die Schauspieler vieles von diesen Zutaten bei der Aufführung fortgelassen und zwar um so mehr, da das Stück bis zu dem monströsen Umfang von 4415 Zeilen angewachsen war. Ein seltsamer Zusatz am Schluß kam, wie Jonson selber in der Ausgabe von 1600 berichtet, schon gleich nach der ersten Aufführung in Wegfall; es trat eine Person auf die Bühne, welche die Königin Elisabeth darstellen sollte, und Asper-Macilente, bei diesem Anblick von all seiner Tadelsucht geheilt, bricht in eine begeisterte Lob-rede aus.¹

Noch unerfreulicher ist der Eindruck von Jonsons ‚Cynthia's Revels‘, die er etwa ein Jahr nach ‚Every Man out‘ aufführen ließ.² Diesmal aber nicht von der Shakespeari-schen Truppe.

1) So scheint doch der Hergang gewesen zu sein, denn Jonson sagt, manche hätten an der Szene Anstoß genommen ‚dia to ten basilissan prosopopoieisthai‘. Im Widerspruch damit wird in der Folio von 1616 gesagt, die Lobrede sei ‚in the presentation before Queen E.‘ gehalten worden, was sehr unwahrscheinlich ist. Vgl. van Dam u. Stoffel i. d. Anglia 26, 377 ff. Übrigens wurden 1616 einige Zeilen, in denen die Schmeichelei bis zur Blasphemie gesteigert ist (z. B. ‚Glorious, immortal and indeed immense‘) in der Folio nicht mit abgedruckt. 2) Eingetragen 23. Mai 1601 und mit demselben Datum gedruckt; neu herausg. v. Judson (Yale Studies 45). Als Datum der Aufführung gibt Jonson in der Fol. 1616 das Jahr 1600 an, er rechnet das Jahr nicht in der damals üblichen Weise vom 25. März, sondern vom 1. Januar ab, vgl. Thorndike, Influence S. 17. Daraus ergibt sich auch, daß die Anspielung auf Essex' Tod (24. Febr. 1601) später eingeschoben sein muß, s. u. und Greg in Modern Language Review 9, 260.

Es ist schon verwunderlich genug, daß der Poet, der mit solcher Aufdringlichkeit und Anmaßlichkeit seine eigene Kunstrichtung als die höchste und einzig wahre anpries, so lange von der Schauspielergesellschaft geduldet ward, die so unendlich viel Höheres und Edleres darzubieten hatte, aber es mußte doch früher oder später zu einem Zerwürfnis kommen. Die näheren Umstände kennen wir nicht, genug daß Jonson, der die Schauspielertruppen, für die er schrieb, so häufig wechselte, wie kein anderer, jetzt für einige Zeit zu dem Chorknabentheater überging, wo er sich auch keinen Zwang aufzuerlegen brauchte, wenn er nun gegen seine ehemaligen Freunde, die ‚common players‘, seinen gehässigen Spott richten wollte. Doch wendete er sich nicht an das Knabentheater von St. Paul, für das sein damaliger Feind Marston dichtete, sondern an das der königlichen Kapelle; die reichbegabten Kinder Field, Underwood und Pavy wirkten bei der Aufführung mit.¹ In bezug auf die Handlung des Dramas oder vielmehr in bezug auf den Mangel einer solchen ist ‚Cynthia's Revels‘, mit ‚Every Man out‘ nahe verwandt, wiederum nur eine Reihe von Gesprächen; die verschiedensten Humours entfalten sich in ihrer Eigenart und versprechen dann am Schluß, sich zu bessern. Auch bewegen sich die Humours in wohlbekannten Gleisen: Asotus, ein Dümmling, der einen reichen Vater beerbt hat, Amorphus, ein Schwindler, der ihm das Benehmen eines ‚Gallant‘ beibringen will und ihn dabei ausbeutet, Hedon (der Wollüstling) und Anaides (der Unverschämte), zwei Gallants, unter deren Maske Jonson seine beiden literarischen Feinde Marston und Dekker schildert, doch tritt der Sinn dieser Polemik erst in Jonsons nächstem Drama, dem Poetaster, mit voller Klarheit hervor, wo die beiden verbündeten Feinde deutlicher charakterisiert sind. Hier erscheinen sie als Kavaliers, die auf den bescheidenen Gelehrten Crites hochmütig herabsehen zu dürfen glauben, obwohl sie seine geistige Überlegenheit widerwillig anerkennen müssen. Marston hatte damals seinen Feind durch spöttische Anspielungen in seiner Komödie ‚Jack Drum's Entertainment‘ zu neuer Wut gereizt; warum Jonson so heftig über Dekker

1) S. o. Bd. IV S. 470 ff., über die Entstehung der Feindschaft mit Marston s. u. S. 218 f.

herfällt, der nicht lange vorher in Gemeinschaft mit ihm die erfolgreiche Kriminaltragödie ‚Page of Plymouth‘ verfaßt hatte, ist jetzt nicht mehr ersichtlich. Crites ist natürlich wieder Jonson selber, der jedoch hier nicht wie Macilente in ‚Every Man out‘ das Treiben der andern mit Zornausbrüchen begleitet, sondern mit ruhig überlegener Verachtung; aber seine groteske Selbstüberschätzung tritt hier womöglich noch deutlicher hervor. Wir lernen ihn hauptsächlich durch die stark aufgetragenen Lobsprüche kennen, die ihm die edlen Charaktere des Dramas spenden, wie denn überhaupt der Dichter von dem Kunstmittel der Charakteristik durch Mithandelnde einen viel zu ausgedehnten Gebrauch macht.

Alle diese wohlbekannten Gestalten erscheinen in einer neuen Umgebung; sie sind in ein mythologisches Phantasieland versetzt, wie es ja auch in den Dramen Lylys, des Haupt-repertoiredichters der Chorknaben, so häufig den Hintergrund der Handlung bildet, aber neben den Reminiszenzen an Lyly sind natürlich auch solche an Lucian und Aristophanes dem gelehrten Satiriker mit untergelaufen. Wir finden da Merkur, Cupido, die Nymphen, u. a. die Nymphe Echo, die Quelle der Selbstliebe, in der der eitle Narcissus sich bespiegelte und aus der die satirisch geschilderten Gestalten der Komödie trinken, obwohl bei ihnen die Selbstliebe erst gar nicht durch eine solche magische Wirkung hervorgebracht zu werden braucht. Den vier satirisch geschilderten Herren entsprechen vier satirisch geschilderte Nymphen oder eigentlich eitle, kokette Hofdamen, die fortwährend aus ihrer Nymphenrolle herausfallen; auch hier sind offenbar persönliche Anspielungen verborgen.¹ Sie unterhalten sich mit Gesellschaftsspielen und galanten Gesprächen, wobei besonders Amorphus sich mit grotesken Aufschneidereien über seine Reiseerlebnisse und seine Erfolge bei schönen Damen in der Fremde hervortut. Die edleren Gestalten der Nymphenwelt erscheinen erst gegen Ende des Dramas, vor allem Arete, die Gönnerin des Crites und Vertraute der keuschen Mondgöttin Cynthia, vor der die Herren und Damen am Schluß

1) Z. B. wenn II 1 von der Nymphe Philautia gesagt wird: ‚She has a good superficial judgement in painting, and would seem to have so in poetry‘.

ein Maskenspiel aufführen; der erste Versuch Jonsons auf dem Gebiet einer Kunstgattung, die er späterhin so eifrig pflegte. Mit dem Drama ist das Zwischenspiel dadurch verbunden, daß am Schluß die lasterhaften Darsteller, die darin als Tugenden maskiert waren, entlarvt werden. Mit Cynthia ist natürlich auch hier niemand anders als die Königin gemeint, man erkennt, daß Jonson nach dem mißglückten Versuch in ‚Every Man out‘ sich abermals der Königin schmeichlerisch zu nähern suchte und sich durch diese neue poetische Manier als höfischer Festspielsdichter empfehlen wollte. Doch benimmt sich der ungeleckte Bär in der denkbar ungeschicktesten und aufdringlichsten Weise, er legt der Göttin ein dick aufgetragenes Lob des Crites in den Mund und läßt sie zu ihm sagen: ‚Henceforth be ours, the more thyself to be‘, dann läßt er sie hervorheben, es sei nötig, die versprochene Gunst sobald wie möglich zu verwirklichen. Auch hätte der Königin schwerlich die Art gefallen, wie die Göttin ihre Strenge gegen Aktäon rechtfertigt; es kann gar nicht zweifelhaft sein, daß Jonson damit eine Rechtfertigung der Strenge Elisabeths gegen den beim Volk beliebten Essex beabsichtigte. Übrigens war die Anspielung auf Essex keinesfalls von Anfang an vorhanden (s. o. S. 189); es ist sehr unwahrscheinlich, daß jemals eine Aufführung vor der Königin stattfand, und wenn es geschah, dann wurde jedenfalls der Zweck nicht erreicht. Auch mußten ohne Zweifel, obgleich das Stück zu keiner so unförmlichen Länge angewachsen ist wie ‚Every Man out‘, für die Aufführungszwecke Kürzungen vorgenommen werden, um so mehr, da die Spielzeit auf der Chorknabenbühne nicht so lange währte wie auf der öffentlichen.¹

Aber wie in ‚Every Man out‘ so fehlt es auch in diesem mißlungenen Stück nicht an einzelnen Partien, wo Ben Jonson sich von seiner guten Seite zeigt. Auch hier erkennen wir an manchen glücklichen Zügen, wie scharf er das Treiben der

1) S. o. Bd. IV S. 470. Auf die Frage, ob die Zusätze in der Folio von 1616 schon ursprünglich vorhanden waren oder erst später neu hinzuge-dichtet wurden, brauchen wir nicht einzugehen, vgl. darüber Judson S. Xff. Ebenda S. XXII über die Frage wegen der Aufführung vor der Königin; ferner Small S. 24, der die Frage, ob die Essex betreffenden Worte nach dessen Tod eingeschoben wurden, mit Unrecht verneint.

Narren und Stutzer beobachtet hat, und wir hören an einzelnen Stellen, vor allem in dem Gesang ‚Queen and huntress, chaste and fair‘, der im fünften Akt zur Begrüßung der Cynthia angestimmt wird, wie der Dichter zum erstenmal die zarten und klangvollen lyrischen Töne anschlägt, die in seltsamem Widerspruch mit seinem schroffen und knorrigen Wesen mitunter bei ihm hervortreten. Auch die ‚Induction‘, für welche die Theaterdichter sich immer wieder abmühten, eine originelle neue Einkleidung zu finden, ist ihm diesmal sehr hübsch gelungen: es treten drei Knaben auf, die sich darum streiten welcher den schwarzen Sammetmantel des Prologsprechers anziehen darf, der eine gibt auch eine satirische Kopie der Stutzer auf den vornehmen Plätzen zum besten. Im Epilog spottet Jonson in geistreichen Reimen über die falschen Bescheidenheitsphrasen, die hier gewöhnlich sich breitmachen; daß er selber von falscher Bescheidenheit gänzlich frei ist, beweist er überdeutlich durch die Schlußworte, mit denen er den Gegnern ein neues Angriffsobjekt darbot: By (—) ’tis good, and if you lik’t, you may.

Ben Jonsons Streitlust und Autoreneitelkeit war aber damit noch nicht befriedigt, daß er zweimal, in ‚Every Man out‘ und in ‚Cynthia’s Revels‘, im wesentlichen nach demselben Rezept sich selber verherrlicht und die Gegner geschmäht hatte. Er verfaßte bald darauf, spätestens im Herbst 1601, noch ein drittes Drama der gleichen Tendenz, den ‚Poetaster‘ (eingetragen den 21. Dez. 1601, gedr. 1602) und ließ ihn wieder von den Chorknaben der königlichen Kapelle aufführen. Wiederum bietet er alles auf, um dieses unerquickliche Literatengezänk als eine hochwichtige öffentliche Angelegenheit erscheinen zu lassen; das Drama wird eröffnet durch die allegorische Gestalt des ‚Envy‘, die in einer grotesk-bombastischen Rede erklärt, sie wolle ihr Schlangengift gegen den Dichter verspritzen, dann erst kommt der Prolog, diesmal in eine Waffenrüstung gekleidet, weil in dieser Zeit ein Dichter gegen die Neider und unliterarischen Affen gepanzert gehen müsse.¹ Aber in diesem Drama

1) Die Idee des Prologs, der gegen hämische Tadler gewaffnet ist, entlehnte Jonson vielleicht dem Prologus galeatus vor der Bibelübersetzung des Hieronymus, mit welcher er ohne Zweifel damals als Katholik wohl vertraut war. Über spöttische Anspielungen auf Jonsons Prolog s. u. S. 219.

ist wenigstens der Hintergrund, von dem sich die Handlung abhebt, klarer gezeichnet und die Handlung selber anziehender gestaltet als in den beiden früheren polemischen Dramen; freilich offenbart sich auch das Selbstgefühl des Dichters und die Verachtung der Gegner hier noch schroffer und rücksichtsloser. Die Handlung spielt im Kreise der römischen Dichter des Augustischen Zeitalters; Horaz, unter dessen Maske Ben Jonson sich selber schildert, erscheint als hochgeehrt von den erlesensten Geistern seiner Zeit, von Virgil, Tibull, Maecenas und Augustus selber; die ohnmächtigen und talentlosen Neider, auf die Horaz in seinen Werken anspielt, werden mit den Zügen der Gegner Jonsons ausgestattet. Freilich war Horaz kein dramatischer Dichter, und so muß Jonson alles, was sich auf Theaterwesen und Theaterintrigen bezieht, frei hinzuerfinden, und in diesen Teilen des Gedichts bemüht sich der gelehrte Dichter auch gar nicht um archäologische Genauigkeit, er läßt vielmehr mit voller Ungeniertheit das Londoner Milieu mit hereinspielen. Besonders deutlich zeigt sich dies in einer Szene des dritten Aktes, wo ein Schauspieler, von der anderen Seite des Tiber, also vom Globetheater auftritt, der sich rühmt, auf seiner Bühne würden keine ‚Humours‘, ‚Revels‘, ‚Satires‘, also keine Stücke der Jonsonschen Art aufgeführt, dagegen hätten sie in ihren Stücken so viel Zoten wie nur möglich (as much ribaldry as can be). Aber nicht genug mit dieser Beschimpfung des Shakespearischen Theaters, es wird angedeutet, daß die Globeschauspieler auch Kuppelei und wucherische Geldgeschäfte betrieben. Zu diesem ‚Histrio‘ tritt dann noch ein Lohnschreiber seiner Truppe, Demetrius, ein armer Schlucker, den sie angestiftet haben, ein Stück gegen Horaz zu verfassen; damit ist ohne Zweifel Dekker gemeint, von dessen Plan, das Drama ‚Satiromastix‘ zu schreiben, Jonson offenbar damals schon wußte. Neben Demetrius erscheint in dem Stück ein anderer Dichterling, Crispinus als Hauptgegner des Horaz, ein kümmerlicher Geselle, wenn auch ein Gentleman von Geburt und nicht bloß dramatischer Lohnschreiber; er hat vielmehr den Ehrgeiz, auch Satirendichter in der Horazischen Art zu sein, also lauter Züge, mit denen auf Marston gezielt wird. Zuerst versucht Crispinus ohne Erfolg, sich an Horaz heranzudrängen, die be-

treffende Szene ist nichts als eine freie Bearbeitung der Satire (I 9) von dem Importunus, der den Horaz bei seinem Spaziergang auf der Via sacra belästigt. Und im Bunde mit Histrio und den beiden Dichterlingen erscheint noch ein weiterer Feind des Horaz, Pantilius Tucca, ein Miles gloriosus, für den, wie es scheint, eine stadtbekannte Londoner Figur, Captain Hannam, Modell gestanden hat.¹ Er fällt ganz aus dem antiken Rahmen heraus, ist aber jedenfalls die lebendigste Figur im ganzen Drama und es ist dem Schöpfer des Kapitäns Bobadill vortrefflich gelungen, hier eine neue Abart desselben Typus aufzustellen. Tucca hat nicht das abgemessene würdevolle Benehmen, durch das Bobadill den Gulls so imponiert, sondern er läßt sich mehr mit behaglicher Bonhommie in einem burschikos vertraulichen Ton zu den anderen herab; es wurde schon mit Recht bemerkt, daß sein mit grotesken, mythologisch-historischen Zieraten aufgeputzter Stil an solche Figuren wie den jovialen Simon Eyre oder den Wirt Zum Hosenband erinnert, natürlich wird dadurch die Feigheit und die schäbige Gesinnung des stets geldbedürftigen Kapitäns in nichts geändert. Wie andere solche milites gloriosi, so hat auch er Pagen in seiner Begleitung, die gelegentlich zu verstehen geben, daß sie ihn durchschauen; die literarische Satire ist in diesen Rollen dadurch vertreten, daß die kleinen Burschen bombastische Kraftstellen aus Peeles ‚Battle of Alcazar‘ und ähnlichen Stücken der älteren Richtung deklamieren, und Marston wird dadurch verächtlich gemacht, daß auch eine Stelle aus seiner Tragödie ‚Antonio und Mellida‘ in diesem Zusammenhang erscheint. Neben dieser Szene zwischen Tucca, dem Histrio und den zwei Dichterlingen zeigt sich die Tendenz am deutlichsten in der großen Szene, die den ganzen letzten Akt ausfüllt, wo Kaiser Augustus zusammen mit Horaz, Virgil und Tibull auftritt und die Dichter von dem Kaiser mit der höchsten Auszeichnung behandelt werden. Wenn in diesen Gesprächen sich Virgil darüber äußert, daß ein Dichter, seines Wertes bewußt, sich auch selber loben

1) Nach Dekker (s. u. S. 206), cimex Pantilius als Feind des Horaz Sat. I 10, 78; über eine frühere Erwähnung des Captain Tucca in der satirischen Literatur vgl. Small S. 26. Über eine andere horazische Stelle, die hier eingewirkt hat, vgl. Browne in *Modern Language Notes* 20, 216.

dürfe, so ist das wieder eine handgreifliche oratio pro domo. Da stürmt das feindselige Gesindel: Tucca, der Schauspieler, die Dichterlinge herein und denunzieren ein Gedicht des Horaz als hochverräterisch und staatsgefährlich. Doch fällt es Horaz nicht schwer, seine völlige Harmlosigkeit zu beweisen; offenbar dachte Jonson hier an die Verfolgungen, denen er wegen der ‚Isle of Dogs‘ ausgesetzt war.¹ Aber nun wendet sich das Blatt und es ergeht ein strenges Strafgericht über Crispinus und Demetrius, die Tucca natürlich feige im Stich läßt. Crispinus muß eingestehen, daß er nur aus Neid den Horaz hasse: es wird ihm zur Strafe ein Brechmittel eingegeben, worauf er allerlei verzwickte und bombastische Wörter aus dem Marstonischen Wortschatz herausbricht², doch gibt Virgil schließlich dem beschämten Sünder noch gute Ratschläge, wie vielleicht etwas aus ihm werden könne. Ebenso wird Demetrius beschämt, in dessen Dichtung neben dem Bombast des Crispinus mehr die Trivialität als charakteristisches Merkmal erscheinen soll, und in den Versen, die ihm in den Mund gelegt werden, zeigt Jonson seine Virtuosität in possierlichen Knittelreimen.³ Aber im ganzen überwiegt doch in der langgedehnten Szene der unerfreuliche Eindruck, daß es vom Dichter weder edel noch geschmackvoll war, die öffentliche Aufmerksamkeit auf diese Art für seine Privathändel in Anspruch zu nehmen.

Da jedoch das alles noch nicht Stoff genug für ein Drama darbot, hat Jonson auch noch die Geschichte Ovids eingeführt, die indes mit der übrigen Handlung nur lose verbunden ist. Wir sehen den alten Ovid im Streit mit seinem Sohne, den er bereden will, die unnütze Poeterei fahren zu lassen (nach Trist. IV 10, 20) und sich ganz dem Rechtsstudium zu widmen, also eine Situation, die wir schon aus ‚Every Man in‘ kennen. Auch Tucca ist in diesen Teil der Handlung verflochten, er stimmt natürlich dem alten Ovid in jeder Hinsicht bei und benützt zugleich die Gelegenheit, ihn anzupumpen. Nachher finden wir Ovid bei einem Maskenfest, wo er als Jupiter und seine Ge-

1) Wie Baskervill S. 301ff. mit Recht bemerkt. Über die Isle of Dogs s. o. S. 91f. 2) Über frühere Verwendungen dieses wunderlichen Motivs in der satirischen Literatur s. o. Bd. II S. 153. 3) S. o. Bd. IV S. 366.

liebte Julia, die Tochter des Kaisers als Juno erscheint; auch hier hat Jonson Figuren aus seinen früheren dramatischen Satiren, diesmal aus ‚Every Man out‘ wieder eingeführt, einen Citykaufmann Albinus und sein kokettes Weib Chloe, die ganz passend bei dem Fest die Rollen des Vulkan und der Venus übernehmen.¹ Doch nimmt das Fest ein jähes Ende, indem der Kaiser unversehens dazwischen tritt und die Verhaftung Julias und die Verbannung Ovids befiehlt. Ihren Abschluß findet diese Ovidepisode in der Schlußszene des vierten Aktes, wo Jonson gegen seine sonstige Art wehmütig sentimentale Töne anschlägt; Julia, ebenso wie ihre Shakespearische Namensschwester am Fenster stehend, nimmt Abschied von dem sehnstüchtig emporblickenden Ovid.

Als Antwort auf Jonsons Angriffe ließ Dekker seinen ‚Satiromastix‘ erscheinen, der höchstwahrscheinlich im Spätsommer oder Herbst 1601 von der Shakespearischen Truppe aufgeführt wurde.² Er entlehnt Jonsons Figuren, um ihn wieder zu bekämpfen, auch bei ihm erscheinen Demetrius und Crispinus, die natürlich diesmal gegenüber dem schmähstüchtigen Horaz im Recht sind, ebenso spielt der Kapitän Tucca in dem nämlichen Ton seine Rolle weiter. Auf eine durchaus würdige Art weist Dekker den Vorwurf zurück, daß er neidisch auf Jonson sei (2018ff.), im ganzen kommt uns aber hier wieder deutlich zum Bewußtsein, daß die persönliche Zänkerei jedes höheren Interesses ermangelt. Jonson wurde von dem Dichter und offenbar auch von dem Schauspieler, der die Rolle darstellte, in allen seinen Äußerlichkeiten kopiert; Anspielungen auf die Art wie er sich kleidete, auf seine nicht sehr gewinnende äußere Erscheinung, auf sein vordringliches Benehmen im Theater, auf seine Duell- und Gefängnisgeschichte ziehen sich durch das ganze Stück hindurch. Ein abgeschmackter Geselle, Asinius Bubo, den Horaz-Jonson stets

1) Über die Benutzung von Zügen aus Lucians ‚Jupiter tragoedus‘ in dieser Götterszene vgl. Adams in *Modern Language Notes* 27, 30. 2) Eingetragen 11. Nov. 1601, gedr. 1602, nach Ausweis des Titelblattes nicht nur ‚publicly‘ von der Lord Chamberlains-Truppe, sondern außerdem auch ‚privately‘ von den ‚Children of Paules‘ aufgeführt, also von der Truppe, für die Dekkers Bundesgenosse Marston tätig war. Neu herausg. v. Scherer, *Materialien* 20. Über das Vorbild Tuccas vgl. Vorrede Z. 32.

als Bewunderer und unzertrennlichen Begleiter zur Seite hat, ist offenbar gleichfalls die Kopie einer wirklichen Person.¹ Was aber der fingerfertige Dekker seinem Feinde ganz besonders zum Vorwurf macht, ist seine hochmütige Gering-schätzung der Kunstgenossen und daneben die mühselige Langsamkeit seiner literarischen Produktion; gleich in der ersten Szene, wo Horaz auftritt, sieht man ihn bei Kerzenlicht unter einem Haufen von Büchern sitzend und mühselig die Reimwörter für ein Gedicht zusammensuchend. Der römische Hintergrund, der ja schon bei Jonson kaum erkenntlich war, ist hier vollständig verwischt, der Literatenzank ist in eine Handlung verflochten, die sich zur Zeit des anglonormannischen Königs Wilhelm Rufus abspielt. Offenbar hatte Dekker gerade ein historisch-romantisches Theaterstück aus der Regierungszeit dieses Königs in der Arbeit, als ihm der Gedanke kam, auf Jonsons Angriff zu antworten. Der König erscheint bei der Hochzeitsfeier des Sir Walter Terill, verliebt sich in dessen schöne Braut Celestine und verlangt, daß sie ihm zur Befriedigung seiner Lüste ausgeliefert werde. Doch gibt ihr Vater ihr vorher einen Giftrunk, den die keusche Braut bereitwillig leert — in Wirklichkeit ist es natürlich auch in diesem Fall ein Schlaftrunk — und als die vermeintliche Leiche zum König gebracht wird, bereut dieser seine tyrannischen Gelüste, worauf nach dem Wiedererwachen Celestines alles glücklich endet.² Und nun werden, wie dies so häufig der Fall ist, die beiden nebeneinander herlaufenden Handlungen dadurch verbunden, daß der König die Personen niederen Standes vor seinem Thron erscheinen läßt und ihren Streit schlichtet. Crispinus wird mit der Führung des Prozesses betraut und es geht dem armen Horaz sehr schlecht; es wird ihm ein Kranz von Brennesseln aufgesetzt, er muß sich die bittersten Wahrheiten sagen lassen und Crispinus — offenbar in Beantwortung der Erbrechungs-

1) S. u. S. 227 ff. 2) Möglicherweise war, wie Small S. 122 annimmt, ursprünglich ein tragischer Abschluß geplant, denn Walter Terill ist derselbe, der nach der gewöhnlichen Überlieferung den König Wilhelm Rufus 1100 auf der Jagd durch einen Pfeilschuß tötete. Daß der König ihm einen solchen Grund zu der Mordtat gegeben habe, kommt, soviel mir bekannt, sonst in der Überlieferung nicht vor.

szene am Schluß des Poetasters — weist darauf hin, was für abscheuliche Dinge zum Vorschein kommen würden, wenn man dem Horaz ein Brechmittel eingeben wolle, der übrigens seinen Namen Horaz nicht mit Recht führe, sondern nur gestohlen habe. In diese letzte Szene sind übrigens auch ein paar seltsame Figuren verflochten, zwischen denen sich noch eine dritte Handlung abgespielt hatte, die Bewerber um die Gunst einer reichen Witwe Mistress Miniver, die schließlich dem Kapitän Tucca die Hand reicht, unter den sonstigen Bewerbern tut sich besonders Sir Vaughan hervor, einer jener burlesken Walliser, wie sie gerade damals auf dem Theater beliebt waren; der Ton in den galanten Gesprächen dieses wunderlichen Herrn ist freilich so elisabethanisch wie nur möglich.¹ Offenbar hatte Dekker für diese Rolle bei der Shakespearischen Truppe denselben Schauspieler zur Verfügung, der vorher die Walliser in den ‚Lustigen Weibern‘ und in ‚Heinrich V.‘ gespielt hatte.

Wie Shakespeare selber über den ganzen Theaterstreit dachte, ergibt sich aus der Stelle in Hamlet, wo darüber Klage geführt wird, daß die Theaterbesucher eine solche Freude an diesem Gezänk zeigten und nur noch Stücke sehen wollten, die darauf Bezug hätten. Es scheint sogar, daß er in einem damals gedichteten Drama sich nicht mit einer solchen allgemeinen Andeutung begnügte, sondern den Störenfried Ben Jonson scharf zurückwies.² Und auf die Dauer mußte der Streit auch dem skandalsüchtigen Publikum langweilig werden. Ben Jonson selber antwortete auf den Satiromastix nicht mit einem neuen polemischen Stück, sondern mit einem Epilog, den er an den Poetaster anhängte und von dem es zweifelhaft ist, ob er aufgeführt wurde, im Druck erschien er erst in der Folio von 1616. Der Dichter erscheint hier selber im Gespräch mit zwei Freunden und erklärt, er wolle in Zukunft seine Neider mit Verachtung strafen und sich der tragischen Poesie zuwenden, er habe etwas im Werke, was vor allen Wolfsbissen und Eselstritten sicher sein werde.

1) Als M^{rs} Miniver Sir Vaughan zurückweist, sagt dieser: ‚Will you be an ass, M^{rs} Miniver?‘ Sie antwortet: ‚If I be you shall not ride me.‘ Über den Welshman s. o. S. 160. 2) S. u. Shakespeares ‚Troilus‘.

Bei diesem löblichen Entschluß, sich nicht mehr durch die stets in neuer Form aufgewärmte Polemik Geltung zu verschaffen, sondern durch eine Leistung von völlig neuer Art, dachte offenbar Ben Jonson zunächst an eine Tragödie in großem Stil und mit klassizistischen Präntentionen. Aber vorerst war er, wie es scheint, wieder genötigt, auf dem Gebiet der Tragödie die übliche Erwerbsarbeit zu leisten. Er erhielt den Auftrag, das altberühmte Repertoirstück der Admirals-truppe, Kyds *Spanish Tragedy*, mit neuen Zusätzen auszustatten; am 25. Sept. 1601 bekam er für solche Zusätze 40 Schillinge und dann am 24. Juni 1602 noch einmal vier Pfund für neue *adicyons* und zugleich für seinen *Richard Crookback*. Von diesem merkwürdigen Versuch Jonsons, mit Shakespeares *Richard III.* durch Behandlung desselben Stoffes in Wettbewerb zu treten, haben wir außer der erwähnten Notiz Henslowes keine weitere Kunde. Dagegen erschien 1602 eine neue Ausgabe der *Spanish Tragedy* mit *new additions*. Der Aufbau des Dramas wird durch die Zusätze eigentlich nicht berührt, sie umfassen zusammen etwa 320 Zeilen und enthalten im wesentlichen Stimmungsmalerei: weitere Ausführungen des halb wahnsinnigen Gebarens des unglücklichen Jeronimo, offenbar in erster Linie dazu bestimmt, dem Jeronimodarsteller Alleyn Gelegenheit zu breiterer Entfaltung seiner Virtuosität darzubieten, wir sahen ja schon früher, daß Alleyn sich in Greenes Orlando die Titelrolle mit ähnlichen erweiternden Zusätzen ausschmücken ließ.¹

Die ersten Zusätze finden sich in der Szene, wo Jeronimo den Leichnam seines ermordeten Sohnes Horatio entdeckt, an sich effektiv aber doch insofern den Zusammenhang störend, als nach Kyds Absicht die Wahnsinnerscheinungen bei Jeronimo erst allmählich hervortreten sollten; auch die Zusätze in Akt III Szene II greifen in ungeschickter Weise dem Gang der Entwicklung vor. Sodann ist die Szene, wo Jeronimo den zwei Fremdlingen die halb wahnsinnige Auskunft über ihren Weg erteilt, beträchtlich erweitert, ferner ist vor die Szene, wo

1) S. o. Bd. IV S. 555 u. 530ff. Zur Bibliographie und Literatur über diese Zusätze vgl. die Kyd-Ausgabe von Boas (1901) S. LXXXVff.

Jeronimo sich mit einem alten Mann unterhält, der durch eine Mordtat seinen Sohn verloren hat, eine Parallelszene vorangestellt, wo ein Maler Bazardo, dessen Sohn gleichfalls ermordet wurde, zu Jeronimo kommt, und dieser ihm vorschreibt, wie er ein Bild von der Ermordung Horatios malen solle. Endlich enthält die Schlußszene noch einen Zusatz, in welchem Horatio die Väter der beiden im Zwischenspiel Ermordeten in unedler Weise verhöhnt.¹ Diese Szenen, in denen eine weit glänzendere Bravour des Sprachausdrucks sich offenbart als in dem ursprünglichen Drama, erfreuten sich offenbar großen Beifalls; es wird auf sie auf dem Titelblatt der vermehrten Ausgabe ausdrücklich hingewiesen und dabei noch die Malerszene besonders hervorgehoben, in deren zweiter Hälfte der wilde Schmerz die Schranken des Versmaßes durchbricht und sich in rasender Leidenschaftlichkeit ergießt.²

In Ben Jonsons sonstiger dichterischer Wirksamkeit findet sich nichts, was sich damit vergleichen ließe. Es regten sich daher schon öfter Zweifel an seiner Autorschaft; Lamb riet auf Webster als den Verfasser, Coleridge und Symonds wagten sich sogar mit der schüchternen Vermutung hervor, daß Shakespeare der Verfasser sein könne. Und gewiß, wenn nicht die Einträge in Henslowes Tagebuch wären, so würde niemand an Jonson denken. Aber dafür, daß Jonson wirklich Zusätze zur Spanish Tragedy schrieb, kann auch noch angeführt werden, daß er sich in der ‚Induction‘ zu ‚Cynthia's Revels‘ so verächtlich über diejenigen äußert, die den ‚Hieronimo‘ so wie er ursprünglich gespielt wurde, für das beste Theaterstück in Europa hielten.³ Aber selbst wenn man Jonson für den Verfasser der überlieferten Zusätze hielte, würde man annehmen müssen, daß sie sehr unvollständig überliefert sind; auch nur die Zusätze aus dem Jahre 1601, für die er 40 Schillinge bekam, können nicht vollständig abgedruckt sein, denn in diesem Fall hätte er für jede der 320 Zeilen 3 Pence, nach heutigem

1) Danach Bd. IV S. 532 zu berichtigen. 2) S. o. Bd. IV S. 376.

3) Daß auch die Chorknaben die ‚Spanish Tragedy‘ spielten, ergibt sich aus der Induction zu Marstons ‚Malcontent‘. Aus Jonsons obigen Worten kann man wohl schließen, daß die Chorknaben sich seine Zusätze aneigneten.

Geldwert etwa 1 sh 6 d, also eine ganz unwahrscheinlich großartige Bezahlung erhalten.

Das große Werk, das Ben Jonson im Epilog zum ‚Poetaster‘ ankündigte, war jedoch ohne Zweifel die Tragödie ‚Sejanus his Fall‘, die im Jahre 1603 von der Shakespearischen Truppe aufgeführt wurde und 1605 im Druck erschien. Wie sich aus dem Schauspielerverzeichnis am Schluß ergibt, waren Shakespeare und Burbage bei der Aufführung beteiligt, Burbage ohne Zweifel in der Titelrolle, zu Shakespeares schauspielerischem Naturell würde eher die des Kaisers Tiberius oder vielleicht am meisten die kleine Rolle des Arztes Eudemus passen. Jedenfalls beweist diese Aufführung, daß die Schauspieler die Ungezogenheiten des wunderlichen Autors schon sehr bald verziehen hatten. In der Vorrede zum ersten Druck bemerkt Jonson, daß bei dem Text, wie er aufgeführt wurde, noch ein anderer Dichter mitwirkte (a second pen had a good share), doch habe er für den Druck an die Stelle der Verse dieses Dichters lieber seine eignen, wenn auch schwächeren setzen wollen, um nicht in die Rechte dieses ‚happy genius‘ einzugreifen. Es fehlt uns jeder Anhaltspunkt, zu bestimmen, wie es sich mit diesen fremden Versen verhält und von wem sie stammten; wir können das Werk bloß in der überlieferten Form beurteilen, die ausschließlich von Jonson herrührt.¹

Wie bereits früher bemerkt, muß Jonson selber bekennen, daß er hier in Rücksicht auf die Erfordernisse der Volksbühne sich nicht streng an den klassischen Stil halten konnte. Aber auf die Mischung von Vers und Prosa und auf die Einschlebung von Clownszenen hat er doch verzichtet, obwohl er glücklicherweise die Regel von der tragischen Gravität unbeachtet ließ und also auch über dieses Drama das Leben und die Farbe

1) Wenn Jonson in seinen Gesprächen mit Drummond (ed. Laing S. 22) berichtet, der Sejanus habe ihm von seiten seines Feindes Henry Howard Lord Northampton eine Anklage wegen papistischer und hochverrätherischer Tendenzen zugezogen, so kann sich das bloß auf die ungedruckte, ursprüngliche Fassung beziehen; der Druck enthält nichts, was auch nur den entferntesten Anlaß zu einer solchen Anklage darbieten könnte. Daß es Leute gab, die im ‚Sejanus‘ danach spähten ‚where later times are in some speech unweav'd‘ wird durch das Lobgedicht eines Anonymus (ed. Gifford I, CCCXVIII) bestätigt.

des elisabethanischen Theaterstils verbreiten konnte. In der Stoffwahl entfernt er sich ebenfalls von der gewöhnlichen Art der Klassizisten, wenn er auch den Stoff aus der römischen Geschichte entnahm.¹ Denn er wählte sich keines von den Beispielen des Heroismus und der Seelengröße, nach Art der Tragiker, die sich an Plutarchischen Schilderungen begeisterten, sondern er blieb in dem Bereich, in dem er durch seine Juvenal- und Martialstudien zu Hause war. Gerade das Schicksal Sejans war ja von Juvenal in der zehnten Satire geschildert worden als Beispiel der Gefährlichkeit ehrgeizigen Strebens und der Charakterlosigkeit der wandelbaren Menge. Daneben benutzte er natürlich die Geschichtschreiber der julisch-claudischen Kaiserzeit, vor allem Tacitus, Sueton und Dio Cassius. Ben Jonson war also der erste Dramatiker, der in diese Welt voll gewaltiger Verbrechernaturen und erschütternder Katastrophen hineingriff, an der die Renaissancedramatiker bis dahin achtlos vorübergegangen waren. Außerdem ist er der erste und blieb lange Zeit der einzige, der es wagte, eine Tragödie aus der römischen Geschichte im eigentlichen Sinne des Wortes mit Zeitkolorit auszustatten. Er hat nicht nur die einschlägigen Historiker studiert, sondern hat auch für die Schilderung eines Opfers, einer Senatssitzung u. dgl. allerlei antiquarische Werke zu Rate gezogen. In der ersten Ausgabe zitiert er alle Belegstellen unter dem Text. Es sind deren etwa dreihundert. Namentlich die Noten über antiquarische Einzelheiten machen einen etwas pedantischen Eindruck, der Dichter wollte offenbar zeigen, daß er nicht nach der Manier der gewöhnlichen Playwrights bloß ein übersetztes Buch zur Hand genommen und für theatralische Zwecke hergerichtet habe.

Die Handlung umfaßt einen Zeitraum von etwa acht Jahren (Vergiftung des Drusus 23 bis Sejans Sturz 31), doch konnte es für Ben Jonson nicht schwer sein, mit Hilfe der längst ausgebildeten Theatertechnik den Eindruck ununterbrochener Kontinuität der Ereignisse zu erzielen. Auch konnte er in diesem Fall die Charaktere des historischen Dramas mit ähnlichen festen, unveränderlichen, leicht zu überblickenden Zügen dar-

1) Vgl. hierzu Bd. IV 92, 177, 188.

stellen, wie in den vorübergehenden Lustspielen. Für die Hauptpersonen hat er die berühmten Charaktergemälde des Tacitus geschickt benützt; der Wortführer der altrepublikanischen Opposition ist bei ihm Arruntius, der aber nicht eigentlich in die Handlung eingreift, sondern nur das verbrecherische Treiben der Staatslenker und die Kriecherei der Senatoren und Patrizier mit seinen spöttischen und ingrimmigen Betrachtungen begleitet. Er zeigt darin eine unverkennbare Ähnlichkeit mit Jonsons früheren Lustspielräsonneuren in der Art des Macilente, nur daß er als ein tragischer Held die üblichen tragischen Entüstungsphrasen: Erde, warum öffnest du dich nicht, Himmel, warum schleuderst du keine Blitze usw. etwas allzu reichlich anwendet. Doch enthält diese Rolle auch treffende sentenziöse Aussprüche von eigner Prägung.¹ Die Erscheinung des Sejanus ist wirksam vorbereitet und durchgeführt. Zuerst wird er in den Unterredungen der Mißvergnügten geschildert, hierauf erscheint der hochmütige Günstling selber, von der Schar seiner Kreaturen umgeben und wir erblicken ihn dann in der Unterredung mit dem Arzt Eudemus, der ihm bei Livia, der Schwiegertochter des Kaisers, Kuppeldienste tut und ihm zugleich helfen soll, deren Gemahl Drusus durch Gift aus dem Weg zu räumen. Bei der Schilderung Livias konnte er die kurzen Andeutungen des Tacitus dadurch ergänzen, daß er sich von den Schilderungen verderbter und verbrecherischer Weiber in Juvenals Satiren inspirieren ließ. Dann sehen wir wieder, wie er mit dem Kaiser Tiberius Pläne schmiedet, um die politischen Gegner zu verderben und wie die heimtückischen Delatoren bei der Arbeit sind, wir wohnen einer Senatssitzung bei, in welcher der tapfere Silius und der freimütige Geschichtschreiber Cremutius

1) Die Worte des Arruntius V 8, als Sejan und seine Anhänger eifrig darüber wachen, daß ihnen die gebührende ehrfurchtsvolle Begrüßung zuteil werde:

,it is a note
Of upstart greetness to observe and watch
For these poor trifles, which the noble mind
Neglects and scorns‘

wurden schon (z. B. von Gifford) als ein Muster des Jonsonschen sentenziösen Stils gepriesen, doch sind diese Worte aus Dio Cassius lib. 58 entlehnt.

Cordus verklagt werden, und Silius, der sich gegenüber den charakterlosen und feigen Senatoren rettungslos verloren sieht, stößt sich vor ihren Augen den Dolch in die Brust. Ebenso packend ist eine andere Szene, wo der Spion Latiaris den Sabinus mit erheuchelter Freundlichkeit ins Gespräch zieht und ihn durch freimütigen Tadel des Kaisers verlockt, auch seine Meinung frei herauszusagen, worauf zwei Horcher aus einem Versteck hervorstürzen und ihn verhaften. Inzwischen aber naht sich schon die tragische Wendung. Sie kündigt sich an in der zweiten Szene des dritten Akts, wo Sejan es wagt, den Kaiser um die Hand seiner verwitweten Schwiegertochter zu bitten; nur durch einen unartikulierten Ausruf läßt Tiberius erkennen, daß er gegen die ehrgeizigen Pläne des Günstlings einen Argwohn zu hegen beginnt, der dann immer festere Gestalt annimmt und von dem Intriganten Macro genährt wird, bis sich endlich das Gewitter furchtbar entlädt. Die Szene des fünften Akts, wo dies geschieht, ist um so wirksamer und eigentümlicher, weil damit die gewaltigste Anspannung des dramatischen Interesses ganz an das Ende des Dramas verlegt wird. Sejanus selber ist völlig ahnungslos; er wähnt sich auf dem Gipfel des Glückes angelangt und verachtet die unheilverkündenden Prodigien, die sich bei einem Opferfest zeigen; so geht er siegesbewußt zur Sitzung des Senats, der vollzählig versammelt ist, um eine kaiserliche Botschaft entgegenzunehmen. Die Senatoren erwarten von dieser Botschaft neue Gunstbezeugungen für Sejanus und umdrängen ihn mit kriechender Schmeichelei, dann aber wird unter allgemeiner Spannung der Brief verlesen, in dem der hinterhältige Kaiser zunächst in seltsam gewundenen Redensarten Lob und Tadel für Sejanus vermischt, jedoch allmählich immer deutlicher wird und schließlich erklärt, er wolle ihn als einen Feind von allen Ämtern absetzen und der Bestrafung durch den Senat überliefern. In den Zwischenrufen der Senatoren kommt trefflich zum Ausdruck, wie sie anfangs völlig ratlos sind, dann rücken sie immer mehr von Sejanus ab, sie werden in Blicken und Worten immer feindseliger. Sejanus verrät zunächst durch kein Wort den furchtbaren Wandel, der im Lauf dieser Vorlesung in seinem Innern sich vollziehen mußte, und wenn Burbage von einem

Kritiker des siebzehnten Jahrhunderts dafür gerühmt wird, daß er, auch wenn er schwieg, die Rolle durch Blick und Gebärden auf der Höhe gehalten habe, so war ihm hier ein trefflicher Anlaß geboten, diese Kunst zu zeigen. Bei Tacitus ist der Sturz des Sejan nicht überliefert; Jonson hat hier den Bericht des Dio Cassius über den kaiserlichen Brief und über die Haltung der Senatoren bei seiner Vorlesung sehr gut verwertet. Der Eindruck wäre noch erhöht, wenn nicht auf Grund dieses Berichts in den folgenden Szenen das Ende des Sejanus und das Wüten des Pöbels gegen dessen unschuldige Kinder etwas allzu ausführlich geschildert würde, wie auch schon im früheren Verlauf des Dramas die Wirkung manchmal dadurch abgeschwächt ist, daß Jonson zuviel von seinen Lesefrüchten anbringen will. Und auch abgesehen davon wird er manchmal zu weitschweifig, besonders wenn er, wie dies mehrmals geschieht, seine Intriganten sich in gereimter Rede ergehen läßt, die zu dem Inhalte ihrer Worte so wenig paßt. Jedenfalls aber muß ihm seine energische Vertiefung in den Stoff und seine energische Erfassung der darin enthaltenen dramatischen Elemente unsere höchste Achtung abgewinnen. Die Tragödie fand zwar nicht den Beifall der großen Menge, wurde aber um so freudiger in gelehrten Kreisen begrüßt als ein Bühnenstück, das zugleich auch die höheren Anforderungen eines humanistischen Literaturwerks erfüllte.¹

Marston, der zuerst in diesem Zeitraum unter den dramatischen Dichtern auftaucht² und den wir bisher nur aus den galligen Spöttereien Jonsons kennen gelernt haben, war etwa 1575 als Sohn eines Juristen von Middle Temple geboren. Er erwarb sich 1594 in Oxford den Grad eines Bachelor of Arts und ging dann nach London, wo er sich offenbar dem Rechtsstudium widmen sollte, aber wie so mancher andere unter dem jungen Volk der Inns of Court das ungebundene Literatenleben vorzog; der Vater vermachte ihm in seinem Testament (1599) seine juristischen Bücher, von denen er gehofft hatte,

1) Näheres hierüber s. o. Bd. IV S. 103. 2) Seine Werke herausg. von Halliwell (3 Bde. 1856) und von Bullen (3 Bde. 1887). Die anonym erschienenen Dramen ‚*Histriomastix*‘ und ‚*Jack Drum's Entertainment*‘ bei Simpson Bd. II. Vgl. über Marston die Studie Swinburnes, Age S. 110ff.

daß der Sohn aus ihnen Nutzen ziehen werde, ‚aber‘, fügt er resigniert hinzu, ‚der Mensch denkt und Gott lenkt‘. Marston trat übrigens bloß von 1598 bis 1606 literarisch hervor, später wurde er Pfarrer; er starb 1634. Von seinen Anfängen als juvenalischer Satiriker (1598) war schon die Rede, hier tritt ganz besonders unerfreulich seine geschraubte, mit seltsamen Wörtern überladene Schreibweise hervor, die den Spott Jonsons herausforderte.¹ Doch vollzog er sehr bald, wie vor ihm Chapman und Drayton, den Übergang vom Poeten zum Playwright; er ist offenbar der ‚Mr maxton, the new poet‘, dem Henslowe am 28. Sept. 1599 für ein ungenanntes Stück ein Angeld zahlte. Außerdem finden wir ihn um diese Zeit schon in Verbindung mit den Chorknaben, für die er auch weiterhin tätig blieb. Er liebt es in Vorreden und Prologen darauf hinzuweisen, daß seine Komödien, wie z. B. ‚What you will‘, ‚Malcontent‘, ‚Fawn‘ rasch hingeworfene Arbeiten seien, auf die er selber keinen sonderlichen Wert lege; diese kavaliermäßige Gebärde mußte natürlich in ganz besonderem Maße den Zorn Ben Jonsons erregen, der es mit seiner Lustspieldichtung so furchtbar ernst nahm; bei der Schilderung des Gentlemans und Dichterlings Crispinus im ‚Poetaster‘ tritt dieser Ärger ganz besonders deutlich hervor.

Das älteste Dramatische, was sich von ihm erhalten hat, ist sein Anteil an dem ‚*Histriomastix*‘. Dieses halballegorische Drama wurde zwar erst 1610 eingetragen und gedruckt, doch trägt es die deutlichen Merkmale eines Chorknabenstücks aus der Zeit, da diese Stücke noch ihren charakteristischen eignen Stil hatten, was um das Jahr 1610 kaum noch der Fall war. Es ist zu einem großen Teil allegorisch und zeigt in diesen Partien die harmlos kindische Pedanterie, die wir öfter in dem Chorknabenrepertoire finden. Dazu passen auch die vielen eingelegten Gesänge, die zahlreichen Frauenrollen sowie der verhältnismäßig geringe Umfang (1900 Zeilen). Der Gedanke des Kreislaufs, der dem allegorischen Teil zugrunde liegt, läßt sich

1) Über Marstons Sprache vgl. Aronstein in den Englischen Studien 21, 40 und Small S. 41. Charakteristisch sind besonders die überflüssigen Fremdwörter, vor allem Adjektiva wie: *lubrical*, *turgidous*, *oblurant*, *ventositous*. Andere Lieblingswörter von ihm sind *glibbery* und *chilblained*.

bis in die mittelalterliche Literatur zurückverfolgen¹: Friede erzeugt Reichtum, Reichtum Stolz, Stolz Streit, Streit Krieg, Krieg Armut, Armut Demut, Demut Friede. Zuerst erscheint Friede von den freien Künsten begleitet, dann Reichtum, der den Adel und die Bürgerschaft zur Üppigkeit und Verachtung der freien Künste verleitet, dann Stolz, der das Streben nach einflußreichen Stellungen empfiehlt. Doch nun läßt auch der Streit nicht auf sich warten: so wird uns der Gegensatz zwischen Adel und Bürgertum, besonders zwischen den stolzen adligen Damen und den mit Juwelen beladenen Bürgerfrauen vorgeführt; dann erhebt sich der unterdrückte Pöbel in einer tumultuarischen Szene, für die auch in diesem Fall offenbar Shakespeares Heinrich VI. als Vorbild diente; ein Krieg bricht aus, die Männer und Frauen, die vorher in prächtigem Aufzug einherstolzierten, erscheinen wieder zerlumpt und von Hunger gepeinigt, endlich aber kommt wieder die Reihe an den Frieden, zum Schluß besteigt Astraea den Thron, und ihre Erscheinung gibt den Anlaß zu den üblichen Komplimenten für die Königin Elisabeth, ein Beweis mehr, daß das Stück weit früher gedichtet wurde, als es im Druck erschien. Doch dies ergibt sich vor allem aus der gehässigen Satire gegen den Schauspielerstand, die in den allegorischen Kreislauf eingeflochten ist. Der Verfasser hatte sich offenbar mit den Berufsschauspielern entzweit und hatte die Chorknabentruppe bereit gefunden, ihren Konkurrenten einen Hieb zu versetzen. Die Schauspieler, die in dem Stück auftreten, sind ursprünglich Handwerker, die in dem Wohlleben, das sich während des langen Friedens über das Land verbreitet hatte, faul geworden sind und ihr Gewerbe zugunsten des bequemeren und einträglicheren Berufes aufgaben. Solange es ihnen gut geht, sind sie übermütig und stellen bei ihrem Auftreten in vornehmen Häusern unverschämte Anforderungen; nachher aber wendet sich das Blatt, sie werden zum Kriegsdienst gepreßt und zuletzt, nach Rückkehr des Friedens, als unnütze Gesellen aus dem Lande verwiesen. Der Theaterdichter dieser Truppe, Posthaste, soll offenbar ein untergeordneter Skribler sein, der noch auf dem vormarlowischen Standpunkt

1) Simpson S. 87 ff. bringt Belege aus Lodge, Marot u. Jean de Meung.

steht, wie die im Stück mitgeteilten Proben aus den Knittelversdramen ‚Troilus und Cressida‘ und ‚Der verlorene Sohn‘ beweisen, die Schauspieler rühmen selber von ihrem Repertoire: ‚Here’s no new luxury or blandishment But plenty of old Englands mother words‘. In ihrer ganzen Erbärmlichkeit will der Verfasser diese Truppe und ihren Hausdichter bei Gelegenheit einer Aufführung im Hause des Lords Mavortius zeigen, wo ein anwesender Italiener Landulpho im Gegensatz zu diesem ‚base trash‘ die Bühne seines Vaterlandes in begeisterten Tönen rühmt.¹

Das Stück macht, wie sich schon aus dem Obigen ergibt, einen etwas verworrenen und zusammenhanglosen Eindruck, ein Eindruck, der zum Teil daher rührt, daß es offenbar von einem andern Dichter später mit Änderungen und Zusätzen versehen wurde. Diese Zusätze sind am bemerkenswertesten, soweit sie die Rolle des Chrysogonus oder wie der Name im Druck lautet Chrisoganus betreffen, einen Gelehrten, der nicht in die Handlung eingreift, sondern sie nur mit seinem Raisonnement begleitet und namentlich zu Anfang bei der Erscheinung der freien Künste Gelegenheit findet, sein Licht leuchten zu lassen. In einer späteren Szene erscheint er dann unerwartet als dramatischer Dichter und ist höchlich entrüstet, daß ihm die Schauspieler keine zehn Pfund für sein Drama bewilligen wollen; sie sagen: ‚will not our owne stuff serve the multitude?‘ Chrysogonus äußert seine Empörung über diesen Unverstand und über die unberufenen Dramenschmierer ganz in demselben geschraubten und aufgeregten, mit seltsamen Worten und Anspielungen überladenen Stil, wie er in Marstons Satiren herrscht. Es kann auch nicht zweifelhaft sein, daß Marston wirklich der Verfasser dieser Zusätze ist und daß er dem Chrysogonus Züge geliehen hat, die an Ben Jonson erinnern sollen. Offenbar hat er mit dem Dichter sympathisiert, der schon in ‚Every Man in‘ einen Anlauf genommen hatte, die juvenalische Richtung, zu der er selber sich bekannte, auf der Bühne einzubürgern. Und ebenso hätte es Jonson nur willkommen sein können, daß — offenbar gleichfalls durch Marston — in die Rolle des

1) S. o. Bd. IV S. 415. Über das Urbild des Posthaste s. u.

Posthaste ein paar spöttische Anspielungen auf den Pageant- und Balladendichter Munday kamen, den ja Jonson bereits in ‚The Case is Altered‘ verhöhnt hatte. Aber Jonson, von dem ein scharfer Beobachter¹ bemerkte, daß er ‚interpreteth best sayings and deeds often to the worst‘ nahm offenbar Marstons Verhalten sehr übel. Vielleicht witterte er eine feindselige Absicht darin, daß eine Person des Dramas dem Chrysogonus zuruft ‚how, you translating scholar‘² oder ein andres Mal ‚a pox upon this linguist‘; er mochte wohl dahinter den später noch so oft gegen ihn erhobenen Vorwurf wittern, daß mehr die Gelehrsamkeit als die frei schaffende Dichterkraft seine starke Seite sei. So ist seine spätere Äußerung zu verstehen, sein Streit mit Marston habe damit angefangen, daß dieser ihn auf die Bühne brachte.³ Und in ‚Every Man out of his Humour‘ ergoß er bereits seinen Spott über Marstons gespreizte und hochtrabende Ausdrucksweise und bezog sich dabei im besonderen auf einige Wendungen in Marstons Anteil am ‚Histriomastix‘. Dadurch gewinnen wir auch einen neuen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit, etwa August 1599.⁴

Das erste selbständige Drama, das sich von Marston erhalten hat, die zweiteilige Tragödie ‚Antonio and Mellida‘ ist wohl bald nach seiner Bearbeitung des ‚Histriomastix‘ — vermutlich im Herbst 1599 entstanden und wurde, wie sich aus dem Titelblatt ergibt, von den Chorknaben von St. Paul aufgeführt, die vermutlich auch den ‚Histriomastix‘ aufgeführt hatten.⁵

1) Drummond, vgl. Small S. 89. 2) II 63, V 120. 3) Zu dieser Äußerung im Gespräch mit Drummond vgl. Penniman S. 40 f. und Small S. 3. 4) Vgl. Small S. 85, wo auch einige weitere Anhaltspunkte für dies Datum gegeben werden, ebd. S. 45 über die Verspottung von Marstons Redeweise in ‚Every Man out‘. Die Entstehungszeit des von Marston umgearbeiteten Dramas verlegt Small wohl mit Recht in das Jahr 1596. 5) Der erste Teil eingetragen 24. Okt. 1601, gedruckt 1602, aber jedenfalls gedichtet vor ‚Jack Drum’s Entertainment‘ (eingetragen 8. Sept. 1600), wo eine Anspielung auf ‚Mellidus‘-Marston vorkommt, s. u. Auch sprechen die Worte in T. I (V 1, 6) ‚Anno domini 1599‘, sowie die Worte des Prologs zum zweiten Teil (s. u. S. 222) für die obige Abfassungszeit. Im Druck wird der erste Teil durch einen bewaffneten Epilog abgeschlossen, in welchem die Absicht einer Verspottung des bewaffneten Prologs zu Jonsons ‚Poetaster‘ (1601) unverkennbar ist, dieser Epilog wurde offenbar nachträglich angefügt. Auch s. u. zu Shakespeares ‚Troilus‘.

‚Antonio and Mellida‘ besteht aus zwei Theilen, doch war der Dichter nach Vollendung des ersten Theils sich offenbar noch nicht über den Inhalt des zweiten völlig klar; in der ‚Induction‘, die dem ersten Theil vorangeht, und in welcher die Schauspieler sich über das Stück unterhalten, ist davon die Rede, daß die flüchtig gezeichnete Gestalt des Feliche im zweiten Theil deutlicher hervortreten solle, dann aber erfahren wir sogleich zu Beginn dieses zweiten Theils, daß Feliche ermordet sei.

Im ersten Theil erscheint Piero, der Herzog von Venedig, als Sieger über den Herzog Andrugio von Genua und dessen Sohn Antonio, die er in einer großen Seeschlacht bezwungen hat. Andrugio irrt nun hilflos umher, der Tyrann Piero hat auf seinen Kopf einen hohen Preis gesetzt, Antonio aber fühlt sich hingezogen zu seiner Geliebten Mellida, der Tochter des siegreichen Tyrannen. Er nähert sich ihr als Amazone verkleidet, verabredet mit ihr einen Plan zur Flucht, — natürlich flieht sie in einem Pagenkostüm, — doch wird sie ergriffen und soll zur Vermählung mit einem ungeliebten Mann gezwungen werden. Inzwischen stellt sich der geächtete Andrugio freiwillig vor Pieros Thron, dieser erklärt, daß nun sein früherer Haß sich in Liebe verwandle. Und als hierauf in einem Sarg Antonio hereingetragen wird, von dem das Gerücht verbreitet ist, er habe sich aus Liebesgram ums Leben gebracht, erklärt Piero, daß er gern alles Frühere ungeschehen machen und Antonio als Schwiegersohn annehmen würde, worauf dann der Totgeglaubte sich im Sarg erhebt und alles zur Zufriedenheit endet. Also weniger eine Tragödie als ein romantisches Drama, dessen Stoff wohl auf eigner Erfindung des Dichters beruht, wenn auch der als Amazone verkleidete Jüngling offenbar aus Sydneys ‚Arcadia‘ stammt, auch die Wiederbelebung des Totgeglaubten ist uns schon in ähnlicher Weise begegnet.¹ Das komische Element ist sehr reichlich vertreten durch abgeschmackte Hofherren, die den Tyrannen umschmeicheln und den Damen mit emphuistischen Phrasen ihre Huldigungen darbringen, während die Damen ihnen nach der Art von Shakespeares munteren Mädchen in schnippisch-ironischem Ton antworten.

1) S. o. Bd. IV S. 237.

Besonders tut sich dabei Rosaline, die Nichte Pieros, hervor, aber natürlich zeigt sich bei Marston noch viel deutlicher als bei Shakespeare, daß die Späße der jungen Damen unsern Begriffen von Delikatesse nicht entsprechen. Es gehört schon zu den feinen Scherzen, wenn Mellida einmal zu einem galanten Herrn sagt: *My thoughts are as black as your beard, my fortunes as ill proportioned as jour legs*‘. Aber die abgeschmackten Hofherren haben nicht nur die Kritik der Damen zu erdulden, sondern auch die des satirischen Beobachters und Räsonneurs Feliche. Eine solche Figur mußte dem juvenalischen Satiriker naheliegen, jedenfalls ist es fraglich, ob sie schon durch den Asper in Jonsons etwa gleichzeitigem *Every Man out*‘ beeinflusst ist. Vor allem jedoch offenbart sich in der Rolle des vertriebenen alten Herzogs hier schon die Neigung Marstons zu philosophierenden Reflexionen, die dann im zweiten Teil des Dramas noch entschiedener hervortritt. Der Stil zeigt unverkennbar den begabten Anfänger. Zwar huldigt er noch im ausgedehntesten Maße der damals schon etwas veralteten Unsitte, in gehobenen Augenblicken lateinische und italienische Verse einzuschieben und auch die englischen Verse sind sehr stark mit Seneca-Reminiszenzen durchsetzt, aber er wahrt doch auch bei diesen Entlehnungen eine gewisse Selbständigkeit des Ausdrucks¹ und neben allerlei Geschmacklosigkeiten überrascht uns gar manches zart und poetisch Empfundene.² Dabei kommt es diesem wie den folgenden Dramen Marstons zugute, daß er für die kürzere Aufführungszeit, die ihm auf dem Chorknabentheater zu Gebote stand, den Stoff energisch zusammendrängen mußte und auch die eingelegten Gesänge, deren Text nicht mehr erhalten ist, konnten dazu beitragen, die Aufführung lebendig und anziehend zu gestalten.

1) Vgl. z. B. Antonios Worte (Akt III *Each man may take hence life*‘) und Seneca, *Phoeniss.* 153, Andrugios Worte IV 1 (*Why man, I never was*‘ usw.), und *Thyest* 344ff. Die italienischen Stellen wimmeln von Fehlern, die wohl zum Teil dem Setzer zur Last fallen; Marston verstand wahrscheinlich schon durch seine Mutter, die Tochter eines eingewanderten italienischen Arztes, etwas von dieser Sprache. 2) Z. B. die Schilderung des Morgengrauens (Akt I Sz. 1) oder Andrugios Wiedersehen mit Antonio (Akt IV).

Weniger originell ist der zweite Teil, dessen Titel ‚Antonio's Revenge‘ uns schon darauf hinweist, daß Marston sich hier auf das Gebiet der Blut- und Rachetragödien begibt. Diese Gattung war gleich in den ersten Jahren des neuen Aufschwungs der englischen Bühne durch drei Dramen: die spanische Tragödie, den Titus Andronicus und den vorshakespearischen Hamlet vertreten, doch können wir aus den nächsten Jahren keine weiteren Beispiele nachweisen, obgleich ihre dauernde Beliebtheit nicht nur durch den anhaltenden Erfolg dieser früheren Dramen bezeugt ist, sondern auch aus solchen Anspielungen, wie wir sie im Prolog zu ‚A Warning for Fair Women‘ fanden. Ähnlich wie in Shakespeares Titus Andronicus, so sehen wir auch hier, wie ein zu Besserem berufener Dichter in seiner Erstlingstragödie in den krassesten Effekten des überlieferten Stiles schwelgt. Vor allem ist Marston von der Spanish Tragedy und offenbar auch von dem älteren Hamlet beeinflusst.

Der Prolog, dessen schwerer, düsterer Ton von Lamb mit Recht gepriesen wird, weist darauf hin, daß die trübe Zeit der beginnenden Winterstürme zum Inhalt dieser Tragödie passe; sie wurde demnach wahrscheinlich am Anfang des Winters 1599 bald nach dem ersten Teil aufgeführt. Der Anfang des ersten Aktes spielt am frühen Morgen unmittelbar nach dem großen Versöhnungs- und Verlobungsfest am Schluß des vorbergehenden Teils. Wir erkennen, daß die Freundlichkeit des Tyrannen Piero gegen Andrugio und Antonio nur erheuchelt war, er enthüllt sich alsbald in der ersten Szene als ein Theaterbösewicht der größten Sorte. Mit blutbeschmierten nackten Armen, einen blutigen Dolch in der Hand erscheint er auf der Bühne, begleitet von einer neuen Person, Strotzo, der in diesem Drama in der herkömmlichen Weise die Funktionen des verbrecherischen Helfershelfers übernimmt; natürlich rühmen sich beide stets mit der größten Offenheit ihrer verbrecherischen Taten, die übrigens so abgeschmackt wie möglich ausgedacht sind. Der alte Andrugio ist in der Nacht an Gift gestorben, das ihm Piero beim Schmause beigebracht hatte; die Verbrecher wollen jetzt vorgeben, sein Tod sei durch die Freude über die Ereignisse des letzten Abends veranlaßt. Außerdem hat Piero in

der Nacht den redlichen Feliche ermordet und hat die Leiche an die Seite seiner Tochter Mellida gelegt, die nun beschuldigt werden soll, sie sei, während sie mit Feliche Unzucht trieb, überrascht worden; durch diese Verleumdung soll der verhaßte Antonio von der Verbindung mit ihr abgeschreckt werden. Piero will sich jetzt mit Andrugios Witwe Maria vermählen, um die er in früheren Jahren sich erfolglos beworben hatte, daher auch, wie wir jetzt erst erfahren, sein grimmiger Haß gegen den glücklichen Nebenbuhler. In der That gelingt es ihm, von Maria das Jawort zu erhalten. Inzwischen erscheint aber Andrugios Geist und enthüllt seinem Sohn Antonio das Verbrechen der Ermordung. Antonio verbindet sich mit Pandulpho, dem Vater des ermordeten Feliche, und noch zwei Hofherren zur Ausübung der Rache, auch Maria wird in das Geheimnis hineingezogen. Dann tötet Antonio heimlich den kleinen Julio, das unschuldige Söhnchen des Tyrannen. Abends nähert er sich dem Tyrannen mit den anderen Verschworenen unter dem üblichen Vorwand, sie wollten einen Maskentanz aufführen; aber so wie sie sich in seiner Nähe befinden, binden sie ihn an einem Stuhl fest, schneiden ihm die Zunge aus und zeigen ihm auf einer Schüssel die zerstückelte Leiche seines Söhnchens; nachdem sie sich an seinem Entsetzen geweidet und ihn verhöhnt haben, durchbohren sie ihn mit ihren Schwertern. Da inzwischen auch Mellida aus Gram gestorben ist, beschließt Antonio, sich in ein Kloster zurückzuziehen. Den Genossen seiner Freveltaten, Strotzo, hatte Piero vorher schon selber beiseite geschafft, ungefähr nach demselben Rezept, nach dem sich der Bösewicht Lorenzo in der ‚Spanish Tragedy‘ seines Helfers Pedringano entledigt.

Überhaupt sind in diesem wüsten Haufen von Greuelthaten allerlei Reminiszenzen an frühere Tragödien leicht herauszuerkennen. Die zerstückelte Leiche des Kindes erinnert an Senecas Thyestes, und Piero hat auch ebenso wie Senecas Tyrannen Atreus und Nero mit einem weisen Ratgeber, der zur Milde rät, ein Streitgespräch mit obligater Stichomythie. Auch finden sich unverkennbare Reminiszenzen an die ‚Spanish Tragedy‘, namentlich erinnert der Vater des Feliche, der die Ermordung seines Sohnes betrauert und furchtbare Rache dafür

nimmt, an den berühmten Marschall Jeronimo. Besonders merkwürdig sind jedoch einige Übereinstimmungen mit Shakespeares Hamlet, die offenbar auf die verloren gegangene, auch von Shakespeare zugrunde gelegte alte Hamlettragödie zurückgehen¹, vor allem, daß der Geist des ermordeten Vaters dem Sohn erscheint und diesem das geheimnisvolle Verbrechen enthüllt; auch ist es eine merkwürdige Übereinstimmung, daß einmal aus dem Raum unter der Bühne die geheimnisvolle Stimme des Geistes sich vernehmen läßt (III 2). Doch werden wir auf das alles noch bei der Betrachtung von Shakespeares Drama zurückkommen müssen. Hier sei nur noch auf die merkwürdige Neigung zur Reflexion hingewiesen, die dem Shakespearischen wie dem Marstonschen Helden eigentümlich ist und mit Vorliebe in Monologen zum Ausdruck kommt. Antonio erscheint auch einmal mit einem Buch (Seneca de providentia) in der Hand, liest eine Stelle und knüpft seine Betrachtungen daran. Auch die Philosophie des alten Pandulpho bewegt sich hauptsächlich in stoischen Gemeinplätzen. Aber Marston weiß auch hier über diese reflektierenden Partien eine dichterische Stimmung zu verbreiten; wie Swinburne bereits mit Recht bemerkt hat, weiß er die sympathischen Gestalten des Dramas lebensvoller zu gestalten, als die marionettenhaften Bösewichter. Die lächerlichen Hofherren, die auch diesmal wieder in die Erscheinung treten, können sich zwischen allen den tragischen Ereignissen nicht mehr so breit machen, doch hat Maria noch eine Amme zur Seite, die in einem ähnlichen komischen Stil wie ihre Kollegin in Romeo und Julia gehalten ist. Die vorgeschriebene Zusammendrängung der Handlung war diesmal nur möglich, indem Marston zu den dumb shows seine Zuflucht nahm. In einem dumb show wird dargestellt, wie Piero vergeblich Maria umwirbt, wie er dann die Amme besticht, sie solle seine Werbung unterstützen, wie sie diesen Auftrag ausführt, wie Piero abermals kommt und mit den leidenschaftlichsten Geberden, diesmal erfolgreich, seinen Antrag wiederholt,

1) Hierzu vgl. besonders Thorndike in den Publications 1902, 164 ff. Die Möglichkeit, daß Shakespeares Hamlet früher ist als Marstons Tragödie (s. o. Bd. IV S. 146), kommt, wie ich jetzt glaube, nicht in Betracht.

also ein dumb show, der mit dem berühmten im Hamlet eine gewisse Ähnlichkeit zeigt.

Die Komödie ‚Jack Drum's Entertainment‘, die am 8. September 1600 eingetragen wurde und 1601 im Druck erschien¹, wird jetzt allgemein für ein Werk Marstons gehalten, ohne Zweifel mit Recht, es werden ja auch mehrere von den charakteristisch Marstonschen Phrasen aus ‚Jack Drum‘ von Jonson im Poetaster verspottet. Aus dem Titelblatt geht hervor, daß dies Stück, ebenso wie die übrigen Dramen Marstons aus dieser Zeit, zum Repertoire der Chorknaben von St. Paul gehörte, und es ist auch dementsprechend mit Gesang und Tanz reichlich ausgestattet. ‚Jack Drum's Entertainment‘ ist eine sprichwortliche Redensart und bedeutet etwa soviel wie ‚schlechte Behandlung‘.² Eine solche wird allerdings dem Titelhelden, dem clownhaften Diener Jack Drum von Seiten seiner Geliebten, der Kammerjungfer Winifride zuteil; sie spielt ihm den Streich, daß sie ihn in einen Sack kriechen läßt, den dann ein anderer verschmähter Liebhaber fortträgt, in der Hoffnung, die Geliebte befinde sich darin. Die eigentliche Haupthandlung bezieht sich aber auf die beiden Töchter des wohlhabenden Gutsbesitzers Sir Edward Fortune, Camelia und Catherine. Sie werden von zahlreichen Liebhabern umschwärmt; Camelia kokettiert mit allen und bekommt daher zuletzt keinen, Catherine bevorzugt den ideal geschilderten Jüngling Pasquil. Ihr zurückgewiesener Liebhaber, der Wucherer Mammon, eine groteske Figur, die in mancher Hinsicht an Shylock erinnert, rächt sich, indem er Catherines Gesicht mit Krötengift beschmiert und dadurch furchtbar entstellt, eine widerwärtige Situation, die aus Sidneys Arcadia entlehnt ist. Der treue Liebhaber wird vor Schmerz über ihr Unglück wahnwitzig und gibt dadurch dem Dichter willkommene Gelegenheit, den unsinnigsten Bombast in vollstem Redestrom zu entfalten. Doch erlangt Catherine später wieder ihre Schönheit, und Pasquil wird durch die wunderbare Wirkung

1) 1616 erschien das Werk abermals ‚newly corrected‘; ich konnte nicht feststellen, ob diese Angabe der Wirklichkeit entspricht. 2) Vgl. Nares s. v. Drum. Der Streich ist offenbar aus der fünften Erzählung in Riches Novellensammlung (1581) entlehnt.

der Musik von seinem Wahnsinn geheilt.¹ Das alles ist indes nur eine kleine Auswahl aus den sich überstürzenden Begebenheiten, die öfters in der summarischen Kürze der Vorführung einen marionettenhaften Eindruck machen. Das eigentliche Interesse liegt in der bunten Reihe von Figuren, die in die Handlung verflochten sind und in denen Marston sich durchaus als Anhänger der neuen Manier der Chapmanisch-Jonsonischen Charakterschilderung zeigt. Natürlich fehlt in dieser Galerie auch nicht ein reichgewordener Gull, der sich hier mit Vorliebe in Gleichnissen nach Euphuistischer Art ergeht.² Ferner ein englisch radebrechender Franzose, den der Herr Brabant, ein hochmütiger Nörgler mystifizieren will; er führt ihn zu seiner Frau, die der Franzose nicht kennt, und von der er meint, sie sei eine Kurtisane. Dann läßt ihn Brabant mit seiner Frau allein und ist überzeugt, der Franzose werde, wenn er sich Zudringlichkeiten erlaube, beschämt und blamiert abziehen müssen, aber leider entwickelt sich die Szene durchaus nicht nach dem Wunsch des Ehemanns. In der Rolle Brabants sind einige satirische Anspielungen auf Jonson unverkennbar; zwar ist der Gesamtcharakter offenbar nicht von vornherein als ein karikiertes Abbild Jonsons angelegt, aber in dieser Zeit des Theaterkriegs konnte Marston doch nicht der Versuchung widerstehen, einige polemische Züge anzubringen. Brabant äußert sich geringschätzig über die zeitgenössischen Dichter und über das Theater von St. Paul³, doch muß er sich vorhalten lassen, er sei wie eine Wage, die alles abwäge, nur nicht sich selber, und nach seinem großen Mißgeschick am Schluß wird ihm noch einmal ganz besonders deutlich über sein hochfahrendes und absprechendes Wesen die Meinung gesagt. Überhaupt ist der Gesprächston zwischen den Herren sehr lebendig und pointiert und auch der Dienerschaft gelingt mancher drastische Ausdruck.⁴

1) Über diese Motive s. o. Bd IV S. 446 und Baskervill in *Modern Philology* 10, 197 ff. 2) S. o. Bd. IV S. 389. 3) Vgl. bes. III 37 u. V 112. Bei den Worten Brabants über einen Dichter Mellidus dachte Marston offenbar an die hochmütige Art, wie Jonson über ihn selbst sich äußerte. 4) II 53 z. B. als Mammon seinem Diener sagt; 'Put out the light, the day begins to break'; murmelt dieser vor sich hin: 'would the day and thy neck were broke together.' Als der Diener Drum seine Herrin nicht finden kann,

Marstons Lustspiel ‚What you will‘, obwohl erst am 6. August 1607 eingetragen und mit derselben Jahreszahl gedruckt, reicht doch noch in die Zeit des Theaterstreits zurück. Das Lustspiel wurde aller Wahrscheinlichkeit nach im Frühjahr 1601 verfaßt und ebenso wie Marstons übrige Dramen von den Chorknaben von St. Paul aufgeführt.¹ Offenbar ist es rasch hingeworfen; eine Fülle von Stoff ist in die kurze Zeitdauer einer Chorknaben-Aufführung zusammengedrängt. Die Haupthandlung ist ganz im Stil des italienischen Intrigenlustspiels gehalten: ein venezianischer Kaufmann, Albano, hat auf einer Seereise Schiffbruch gelitten; in seiner Heimat verbreitet sich die Nachricht, er sei tot, seine Frau will sich wieder verheiraten, doch seine Brüder wollen dies verhindern, und um zunächst einen Aufschub zu erzielen, wird ein Mann, der dem verschollenen Albano täuschend ähnlich sieht, veranlaßt, sich für den Totgeglaubten auszugeben. Doch wird dieser Anschlag der Frau hinterbracht, und als nun noch der echte Albano unvermutet zurückkehrt, wird er nicht nur von seiner Frau für den unechten Albano gehalten, sondern auch von seinen eignen Brüdern, die zu seiner Verzweiflung ihn loben, wie vortrefflich er seine Rolle spiele. Offenbar hat Marston diese hübsche Lustspielidee aus der Komödie ‚I morti vivi‘ von Sforza d’Oddi (1576) entlehnt:² Doch ist aus der verschlungenen und verwickelten Handlung der italienischen Komödie nur dies eine Motiv herausgegriffen und auch hier ist Marston in der Ausführung vollkommen selbständig. Der junge Herr, den die Gemahlin des totgeglaubten Mannes gern heiraten möchte, Ottavio, ist bei Sforza d’Oddi durchaus sympathisch geschildert, bei Marston

sagt er: ‚t is easier find wit in ballading, honesty in brokers, virginity in Shoreditch, than to hear of my mistress‘. 1) Über die Datierung (zwischen Cynthia's Revels und Poetaster) vgl. den überzeugenden Nachweis von Small S. 101ff. Small meint ferner, die Ausgabe von 1607 sei überarbeitet. Sie ist in der Tat frei von bombastisch schwülstigen Redensarten, wegen deren Marston im Poetaster von Jonson verspottet wird. Betreffs mehrerer von Jonson in diesem Zusammenhang angeführten Redensarten, die in Marstons jetzt noch erhaltenen Werken nicht vorkommen, vermutet Small, sie seien in der ursprünglichen Fassung von ‚What you will‘ vorgekommen. Doch konnte hier der Stoff wenig Gelegenheit zur Entfaltung des Pathos bieten. 2) S. o. Bd. IV S. 246.

wird daraus der französische Windbeutel Laverdure, und außerdem bewegen sich auf dem Schauplatz noch andere satirisch geschilderte Personen, bei deren Gesprächen wir die Haupt-handlung öfters ganz aus den Augen verlieren. Vor allem Lampatho Doria, ein armer Teufel, der auf seine Buchgelehrsamkeit eingebildet ist. Er lebt von der Gnade wohlhabender Gönner, die er umschmeichelt, die aber darum doch nicht vor der übeln Nachrede des anmaßenden und böswilligen Menschen sicher sind. Natürlich ist damit Jonson gemeint, dem Marston für die Angriffe in *Cynthia's Revels* einen Gegenhieb versetzt. Auch hinter dem Dümmling *Simplicius Faber*, der zu dem gelehrten Herrn bewundernd emporschaut, ist jedenfalls eine bestimmte, jetzt nicht mehr nachweisbare Persönlichkeit verborgen, ohne Zweifel derselbe abgeschmackte Bewunderer Ben Jonsons, den Dekker im *Satiromastix* unter dem Namen *Asinius Bubo* verspottete.¹ Als satirischer Kritiker aller der Personen, deren wunderliches Treiben sich vor uns entfaltet, erscheint der Kavalier *Quadratus*, dem Marston manche Züge von sich selber geliehen hat, und der gegenüber den Verliebten und den Pedanten die gleiche weltmännisch überlegene Ironie zur Schau trägt. Marston rächt sich auf diese Weise für die geringschätzige Behandlung, die der Pedant Jonson ihm in *Cynthia's Revels* hatte angedeihen lassen. *Simplicius Faber* erscheint auch noch in einer Nebenhandlung als das Opfer einer Mystifikation: einige übermütige Schuljungen reden ihm ein, eine reiche Bürgerfrau sei in ihn verliebt, und benützen seine Leichtgläubigkeit, um ihm Geld abzuschwindeln. Für solche Situationen stand ja bei der Chorknabentruppe von St. Paul ein reichliches Personal zur Verfügung, und indem Marston diese Knaben auch in einer lateinischen Unterrichtsszene mit allerlei Schulpäßen vorführte, hat er den jugendlichen Schauspielern gewiß eine angenehme Aufgabe gestellt. Überhaupt hat Marston ohne Zweifel, obgleich die einzelnen Situationen nur sehr skizzenhaft ausgeführt sind, doch mit diesem bunten Mischmasch eine belustigende Wirkung erzielt; es begegnen uns wohlgelungene derbkomische Wendungen, aber in den galanten Gesprächen zwischen Herren

1) Wie Swinburne, *Age* S. 126 mit Recht bemerkt.

und Damen kommt es auch hier öfters vor, daß Marston plump und roh wird, wo er geistreich und zierlich sein will.¹ Wenn er seinem Drama als ‚Induction‘ ein Gespräch voranstellte, in welchem er erklärt, der Hauptzweck eines Theaterstücks sei, den Zuschauern Vergnügen zu bereiten, so sagt er das offenbar in bewußtem Gegensatz zu dem anmaßlich reformatorischen Ton der ‚Induction‘ von Jonsons ‚Every Man out‘.

Doch hört mit ‚What you will‘ diese unerquickliche Polemik auf, in Marstons Dramen eine Rolle zu spielen.² Wenn er uns wieder begegnet, so werden wir erkennen, daß er inzwischen sich auf eine höhere Stufe erhoben und auch manche von den Fehlern abgelegt hat, die früher den Spott herausforderten.

Wenn wir sehen, daß Ben Jonson und Marston sich von den Berufsschauspielern zu den Chorknaben wendeten, so ist das wiederum ein Zeichen, wie sehr das Kindertheater in jenen Jahren, als es den Unmut Shakespeares hervorrief, in Mode war. Auch noch ein anderer Theaterdichter mit literarischen Präntationen, Chapman, hat diese Wandlung mitgemacht; wie Jonson und Marston verschwindet er im Lauf des Jahres 1599 aus dem Tagebuch Henslowes und schreibt nun eine Reihe von Lustspielen für die Kinder der königlichen Kapelle im Blackfriars-Theater. Diese Stücke wurden zwar alle erst später gedruckt, doch sind darunter drei, bei denen die Zugehörigkeit zu unserem Zeitraum auf Grund von gelegentlichen Anspielungen kaum zweifelhaft sein kann.

Bei dem Luspiel ‚May-Day‘ (ohne vorherige Eintragung gedruckt 1611) ergibt sich die Entstehungszeit mit großer Wahrscheinlichkeit daraus, daß ein bombastisch-verzwicktes Verspaar

1) Ein Beweis, daß es Marston im wirklichen Leben in seinen galanten Gesprächen ebenso erging, ist in einer in Manningshams Tagebuch s. d. 21. Nov. 1602 überlieferten Anekdote enthalten. 2) Da der Theaterstreit, auf den wir nun nicht mehr zurückzukommen brauchen, im obigen nicht in chronologischer Reihenfolge vorgeführt wurde, so wird vielleicht eine übersichtliche Chronologie der Dramen, in denen auf diesen Streit Bezug genommen wird, willkommen sein: Herbst 1599 Marstons Bearbeitung des ‚Histriomastix‘; Winter 1599/1600 Jonsons ‚Every Man out‘; vor Sept. 1600 Marstons ‚Jack Drum’s Entertainment‘; Winter 1600/1 Jonsons ‚Cynthia’s Revels‘; Frühjahr 1601 Marstons ‚What you will‘; im weiteren Verlauf von 1601 erst Jonsons ‚Poetaster‘, dann Dekkers ‚Satiromastix‘.

aus ‚Antonio and Mellida‘ parodistisch verwertet wird, was doch wohl auf eine Zeit schließen läßt, als Marstons bald verschollenes Machwerk noch neu war.¹ Wir kennen dies Drama Chapmans schon als eines der wenigen Beispiele der Bearbeitung einer italienischen Renaissancekomödie für die Londoner Bühne.² Doch hat der Dichter, der offenbar in der dramatischen Literatur Italiens wohl belesen war, sich mit richtigem Takt den ‚Alessandro‘ von Piccolomini zur Bearbeitung erwählt, also ein Drama jener mehr sentimental-romantischen Richtung, wie sie auf der Sieneser Bühne herrschte. Er hat aber seinem eigenen Komödienstil entsprechend das überlieferte Gut frei umgestaltet. Der Titelheld des italienischen Lustspiels, der tugendhafte Jüngling Alessandro, der dem Liebhaber der Komödie als Warner und Berater zur Seite steht, wird unter seinen Händen zu dem kecken Ludovico, einem ‚humorous man‘ in der Art Birons und Lemots, der die Handlung mit seinen zynischen Glossen begleitet und seinen Freund belehrt, man müsse den Weibern keck entgegengehen. Den Miles gloriosus des Originals hat Chapman breiter ausgeführt und ihm manche charakteristische Züge verliehen, die diese Figur auf der englischen Bühne in den Komödien Ben Jonsons angenommen hatte, er hat sie vor allem auch dadurch lebendiger gestaltet, daß er ihr die traditionellen ‚Gulls‘ beigesellt, die sich von der überlegenen Lebensweisheit ihres Lehrmeisters imponieren lassen. Die komische Hauptfigur des Originals ist der verliebte Alte, der unter anderen herkömmlichen Mystifikationen es auch über sich ergehen lassen muß, daß er in eine groteske Verkleidung gesteckt wird, um sich dem Ziel seiner Wünsche nähern zu können. Bei Piccolomini erscheint er als ein Schlosser verkleidet, bei Chapman in einer noch groteskeren Verkleidung als Schornsteinfeger über und über schwarz bemalt. Übrigens sind manche Szenen des Originals, das wie so viele italienische Komödien dieser Zeit an Überladung mit Handlung leidet,

1) Vgl. Fleay 1, 57, wo 1601 als Entstehungsjahr angenommen wird. Die Aufführung in Blackfriars ergibt sich aus dem Titelblatt. Der ‚chorus juvenum cantantes et saltantes‘ zu Anfang des Stückes spricht auch dafür, daß das Stück von Chorknaben und nicht von den seit 1609 in Blackfriars tätigen Berufsschauspielern aufgeführt wurde.

2) S. o. Bd. IV S. 246.

geschickt zusammengestrichen; es besteht zwar immer noch ein Übermaß von Verwicklung, aber im ganzen ist die Handlung doch weit lebendiger und spannender, als in irgend einer von den barocken und wunderlichen Originalkomödien Chapmans. Dabei kommen manche Unwahrscheinlichkeiten, die im italienischen Original durch die Einheit des Orts entstanden sind, bei der Ortslosigkeit des englischen Schauplatzes in Wegfall. Im Dialog sind einzelne Wendungen wörtlich beibehalten, doch ist Chapman darin im wesentlichen originell, wenn er auch bei der Arbeit unwillkürlich von der italienischen Kunst der Führung des Dialogs beeinflusst wurde, der hier ganz entschieden rascher und munterer als sonst bei Chapman dahinfließt. Alle die Figuren entfalten sich äußerst lebendig und sind mit allerlei neuen spaßhaften Einfällen ausgestattet¹, dabei mangelt das englische Kolorit hier ebensowenig wie in den meisten englischen Original Lustspielen, deren Handlung nach Italien verlegt ist.

Außer dem ‚Alessandro‘ bearbeitete Chapman für die Chorknaben auch noch ein anderes fremdes Drama, den *Hautontimorumenos* des Terenz unter dem Titel ‚All Fools‘, ohne vorherige Eintragung gedruckt mit der Jahreszahl 1605 und wie wir aus dem Titelblatt erfahren, ‚in Black Friars und kürzlich vor Seiner Majestät aufgeführt.‘² Wenn Chapman im Prolog

1) Vgl. z. B. den Streit der zwei Gulls III 3 oder das galante Gespräch des einen Gull mit einem jungen Mädchen V 1. Freilich laufen auch viele obszöne Späße mit unter; diejenigen, die an das Gewerbe des Schornsteinfegers anknüpfen, sind althergebracht, s. o. Bd. I² S. 453. Zu dem englischen Kolorit gehört es auch, daß die Handlung auf den Tag der Maifeier verlegt ist, woher das Stück seinen Namen hat. 2) Dies Drama kann unmöglich identisch sein mit demjenigen, über welches Henslowe bemerkt: ‚Lent unto thomas dowton the 2 of July 1599 to pay Mr Chapman in full payment for his Boocke called the World Rones a whelles and now all foolles but the foolle some of XXX s.‘, denn die Worte des Titels ‚but the fool‘ würden zu unserm Drama schlechterdings nicht passen, auch ist es — entgegen der Ansicht Parrotts — gänzlich undenkbar, daß unser Drama durch Umarbeitung aus dem verloren gegangenen Drama entstanden sein könnte, das jenen Titel trug, und in welchem ohne Zweifel der Träger der Hauptrolle, ein Narr, sich im Lauf des Dramas als klüger herausstellte, als alle übrigen Personen. Das Widmungssonett an Sir Thomas Walsingham soll nach neueren Forschungen (vgl. *Athenaeum* 27. Juli 1908, Parrott S. 725 f.) eine Fälschung Colliers sein; allerdings hätte Collier damit ein Meisterstück

hervorhebt, wie schwer es sei, es allen recht zu machen, und dabei von denjenigen spricht, denen die Art der älteren attischen Komödie mit ihrer persönlichen Satire nicht gefalle, so kann man vermuten, daß unser Drama etwa 1601, während oder nicht lange nach der Zeit des Theaterkriegs entstand, als die persönliche Polemik auf den Londoner Theatern eine so große Rolle spielte.¹ Im übrigen blickt Chapmans Selbstbewußtsein im Prolog ebenso wie auch nachher im Epilog deutlich hindurch, doch äußert es sich mit mehr Heiterkeit und Urbanität, nicht mit solcher schulmeisterlichen Strenge wie bei Ben Jonson; im Epilog meint Chapman (offenbar mit Anspielung auf Martial IX 81), es sei doch wichtiger, den Gästen zu gefallen als den Köchen, und schließt mit witziger Verdrehung des Reimworts:

We can but bring you meat and set you stools
And to our best cheer say, you all are —welcome.

Die übermäßig verwickelte und doch nicht sonderlich interessante Handlung der Terenzischen Komödie wird auch in Chapmans Bearbeitung nicht übersichtlicher und interessanter. Die Hauptpersonen sind auch hier die beiden alten Nachbarn und ihre Söhne, deren Liebeshändel den Alten soviel Sorge bereiten. Doch sind die Alten hier anders charakterisiert. Von der statarischen Eröffnungsszene, die mit Recht als die schönste Szene in der Terenzischen Komödie gilt, hat Chapman keinen Gebrauch gemacht. Menedemus (Marcantonio) hat seinen Charakter als schwermütiger Selbstquäler verloren und Chremes (Gostanzo) hat nichts von den liebenswürdig gutmütigen Zügen, die bei Terenz besonders am Anfang hervortreten; er hat etwas Bitteres, Höhnisches, Hartes, und es wurde schon mit Recht bemerkt, daß Chapman bei dieser Figur wohl an den strengen Vater Demea in den terenzischen *Adelphoe* dachte. Gegenüber Marcantonio gefällt er sich öfters in einem spöttischen Ton der Überlegenheit. Sein leichtsinniger Sohn erscheint trotz der üblichen Verlegung des Schauplatzes nach Italien doch ganz in einen englischen Kavalier umgewandelt, allerdings ist seine

im echtsten Stil Chapmans vollbracht, auch ließe sich die Unterdrückung der Widmung in den meisten erhaltenen Exemplaren mit dem Inhalt der späteren Widmung der Byron-Tragödie sehr wohl vereinigen; s. o. Bd. IV S. 103. 1) Eine weitere diesbezügliche Anspielung II 1 336f.

Geliebte Gratiana keine Hetäre, wie die Bacchis des Terenz, und so kann denn auch hier, im Gegensatz zu Terenz, eine Vereinigung für das Leben am Schluß der Handlung eintreten. Und ebensowenig wie die Hetäre, ist der intrigante Lustspielsklave in die moderne Komödie übernommen, Chapman macht aus ihm einen jüngeren Sohn des Marcantonio, namens Rinaldo, einen Studenten aus Padua, einen ‚humorous man‘, der mit übermütiger Heiterkeit alle die schlaunen Betrügereien durchführt; auch in seinem May-Day hat er ja eine Figur des Originals in ähnlicher Weise umgewandelt. Außerdem fügt Chapman noch eine Zwischenhandlung ein, in deren Mittelpunkt der eifersüchtige Cornelio steht, eine karikierte Figur nach Jonson-scher Art. Seine Eifersucht ist ebenso grundlos und ebenso krankhaft wie die des Kaufmanns in ‚Every Man in‘. Dabei ist er töricht genug, überall von seinem Argwohn zu reden¹; der angebliche Liebhaber, mit dem er seine Frau im Verdacht hat, ist ein abgeschmackter Gull, wie uns deren schon so viele begegnet sind. In der Führung des Dialogs hat Chapman zwar ein paar Stellen des Originals geschickt benutzt, im allgemeinen ist er aber hier vollkommen selbständig, und so wenig der Gesamtaufbau befriedigen kann, so glücklich ist der Dichter in manchen neuen Wendungen, die er dem Dialog gegeben hat; ‚All Fools‘ gehört hinsichtlich des Konversationstons zu seinen besten Lustspielen.²

Chapmans Komödie ‚Sir Giles Goosecap‘ wurde am 10. Januar 1606 eingetragen und erschien mit derselben Jahreszahl im Druck mit dem Zusatz auf dem Titel ‚presented by the Children of the Chapel‘. Doch muß es noch aus der Zeit der Königin Elisabeth herkommen.³ Unter den Dramen, die

1) IV 1, 237 wird ihm entgegengehalten: Will you make a trumpet of your own horns? 2) Vgl. besonders I 1, 346 ff. und IV 1, 75 ff. Eine eingehende Vergleichung mit Terenz in der Dissertation von Stier (Halle 1904). 3) Wenn I 1, 140 von der Witwe Eugenia gesagt wird: ‚She is the best scholar of any woman, but one, in Europe‘, so ist die Anspielung auf Elisabeth unverkennbar; andere Argumente, die schon für die Entstehung vor Elisabeths Tod vorgebracht wurden, scheinen mir weniger stichhaltig. Trotzdem daß Chapman nicht als Verfasser auf dem Titel genannt wird, können wir doch aus zahlreichen und unwiderleglichen inneren Gründen seine Verfasserschaft annehmen. näheres hierüber bei Parrott S. 891 f.

Chapman allein verfaßte, ist dies das einzige, das in England spielt und auch der Stoff ist aus der heimischen Literatur entlehnt, aus Chaucers Epos von Troilus und Cressida.¹ Auch hier ein Oheim, der seine Nichte an einen Freund verkuppelt; ganz wie Pandarus gegenüber Cressida die Vorzüge des Troilus anpreist, so rühmt Lord Momford gegenüber seiner Nichte Eugenia seinen jungen Freund Clarence, beide junge Damen sind Witwen und beiden Oheimen ist die ernste schwarze Witwentracht zuwider, beide ermuntern zuerst die schüchternen Liebhaber zu einer schriftlichen Liebeserklärung und sodann die Damen zu einer freundlichen Antwort, wobei sie sich das alte Argument der Kuppler nicht entgehen lassen, es sei grausam, einen Menschen aus unerwiderter Liebe sterben zu lassen. Endlich wird die entscheidende Wendung in beiden Fällen dadurch herbeigeführt, daß die Liebhaber auf den Rat der Kuppler sich krank stellen. Indes handelt es sich bei Chapman nicht um eine leichtfertige Verführungsgeschichte. Lord Momford ist doch besser als Pandarus, er geht darauf aus, seine Nichte mit Clarence zu vermählen, Clarence ist ein junger Gelehrter und idealistischer Schwärmer, der auch immer wieder an seine Liebesgedanken philosophische Betrachtungen anknüpft. Für uns sind diese Betrachtungen ebensowenig genießbar, wie die des Dowsecer in Chapmans früherem Drama², doch hat der Dichter offenbar hier wie dort eine Selbstschilderung und Selbstverherrlichung beabsichtigt; Eugenia ist eine gelehrte Dame, bei der die sinnliche Liebe ganz hinter der idealen Seelengemeinschaft zurücktritt, sie sagt selber zu dem Geliebten:

knowledge is the bond,
The seal, and crown of our united minds.

Clarence wagt zwar anfangs nicht, den Besitz der reichen und vornehmen Dame zu erhoffen, aber auch der Unterschied in den Glücksgütern wird dadurch aufgehoben, daß nachdem die beiden sich gefunden haben, Lord Momford seinen jungen Freund zu seinem Erben einsetzt. Merkwürdig ist aber doch die Art, wie der Dichter die schließliche Vereinigung der

1) Vgl. den Nachweis von Kittredge (s. o. Bd. IV S. 293) und Ballmann in der *Anglia* 25, 1 ff. 2) S. o. S. 88.

Liebenden herbeiführt: Lord Momford richtet es so ein, daß Eugenia ein Gespräch des Clarence mit einem Arzt belauscht, Clarence weiß, daß er belauscht ist, und spricht daraufhin von seiner Liebeskrankheit und seiner begeisterten idealen Neigung; auf diese plumpe Art wird auch Eugenia dazu gebracht, sich zu erklären.

Bei Abfassung dieser Szenen dachte Chapman offenbar, es müsse doch sehr schön sein, wenn auch andere arme, unpraktische, in ihre Gedankenwelt versenkte Gelehrte, vor allem er selber, in ähnlicher Weise ihr Glück machten. Und daß er wirklich für sich ein solches Glück erstrebte und dabei vor ähnlichen fragwürdigen Kunstgriffen wie in seinem Drama nicht zurückschreckte, dafür haben wir einen interessanten Beleg in einigen Briefen Chapmans, die in neuerer Zeit ans Licht gezogen wurden. Daraus sehen wir, daß er um die Hand einer Witwe anhielt, die mit ihm zu gleicher Zeit als Gast im Hause eines Freundes verweilte, außer einem Liebesbrief an diese Witwe hat sich auch noch ein Brief an den Gastfreund erhalten, worin er diesem das Konzept zu einem Briefe übersendet, den der Freund an die Witwe schicken soll, um ihr die Vermählung mit Chapman anzuraten. Chapman schreibt Wort für Wort vor, was der Freund zur Anpreisung seiner Heiratskandidatur sagen solle und er hat auf diese Art sein eigenes Lob sehr stark aufgetragen; unter anderem verlangt er von dem Freund, er solle der Witwe schreiben: *„Let me therefore intreat you to think nothing you have or can bring with you too much to join with that he shall add unto your estate“*; mit anderen Worten: er verlangt, daß der Freund ganz ebenso zu seinen Gunsten eintreten solle, wie im Drama Momford zugunsten des Clarence; Momford hebt dort ausdrücklich hervor, daß der Vermögensunterschied durch die geistigen Vorzüge des Gelehrten reichlich aufgewogen werde. Wann diese Briefe geschrieben wurden, wissen wir nicht, aber jedenfalls haben wir hier einen der verschwindend seltenen Fälle, wo in einem englischen Drama jener Zeit der Zusammenhang mit persönlichen Erlebnissen des Dichters deutlich hervortritt. Freilich scheint es, daß Chapman nicht ans Ziel seiner Wünsche gelangte; er ist arm gestorben und es hängt wohl mit seinen Erfahrungen in

dieser Bewerbungsangelegenheit zusammen, wenn er in einem späteren Drama ‚The Widow’s Tears‘ mit bitterer Satire zwei Witwen schildert, die weit davon entfernt sind, ihren Anbetern gegenüber auf Intellektualismus und Idealismus das Hauptgewicht zu legen.¹

Neben den drei Personen, zwischen denen sich die Haupt-handlung abspielt, treiben sich zur Ausfüllung noch allerlei sonstige Figuren auf der Bühne herum. Eugenia hat zwei junge Damen als Begleiterinnen und es erscheinen drei Kavalier, die sich um die Gunst der Damen bewerben. Einer ist Sir Giles Goosecap, der dem Stück den Namen gibt, ein Dümmling ähnlicher Art wie Labesha in Chapmans ‚Humorous Day’s Mirth‘ oder Poggio in seinem ‚Gentleman Usher‘. Chapman hat auf ihn allerlei Abgeschmacktheiten übertragen, die er in einer französischen Anekdotensammlung von einem Dummkopf erzählt fand², daneben beweisen einzelne Züge, z. B. wenn Sir Giles sich seiner Geschicklichkeit in weiblichen Handarbeiten rühmt, daß Chapman bei dieser Dümmlingsfigur wohl eine bestimmte Person im Auge gehabt hat. Dasselbe gilt wohl auch für einen anderen Bewerber, Foulweather, der als ein begeisterter Bewunderer französischer Feinheit und Eleganz geschildert wird. Und jeder von ihnen hat auch noch einen wohlwollenen älteren Herrn zur Seite, der den Damen gegenüber seine Vorzüge betont und seine Fehler nachsichtig beschönigt. Ähnlich wie dies Ben Jonson öfters tut, macht hier auch Chapman auf die wunderlichen Eigenschaften dieser Originale, noch ehe sie auftreten, durch vorbereitende Gespräche aufmerksam, diese Aufgabe übernehmen drei vorlaute kleine Pagen, wie sie ja gerade

1) Die Briefe Chapmans wurden von Dobell ans Licht gezogen, s. o. Bd. IV S. 174. Dobell verweist indes bloß auf den Zusammenhang mit ‚The Widow’s Tears‘; Chapmans Autorschaft des Sir Giles Goosecap war damals (1901) noch nicht anerkannt.

2) Les Apophthegmes du Sieur Gaulard von Tabourot des Accords, vgl. Schöll in *Modern Philology* 11, 547 ff. Diese Witze sind allerdings sehr kindlich, z. B. ‚Mein Freund X. kann unmöglich gestorben sein, denn das hätte er mir jedenfalls geschrieben‘, oder ‚Zünde doch einmal das Licht an, um zu sehen, ob es schon Tag ist‘ usw. Wenn Schöll außerdem auch eine Äußerung Poggios (Gentleman Usher I, 1) als Entlehnung aus dem ‚Apophthegmes‘ nachweist, so ist das ein Grund mehr, um Chapman auch für den Verfasser von ‚Sir Giles Goosecap‘ zu halten.

auf dem Chorknabentheater häufig erscheinen. Die jungen Damen in Eugenias Gefolge treten ihren einfältigen Bewerberinnen anmutig und schlagfertig im Stil der Beatricen und Rosalinden entgegen, aber schließlich erhören sie sie doch.

Man erkennt aus den erwähnten Dramen Jonsons, Marstons und Chapmans, daß auf den Chorknabentheatern jetzt ebenso wie in früherer Zeit die heitere Muse vorherrschte; selbst Marstons ‚Antonio and Mellida‘ gehört im ersten Teil noch in dies Gebiet und läuft erst nachher in eine Tragödie aus. Auch die anonymen Chorknabenstücke, die sich aus dieser Zeit erhalten haben, tragen denselben Charakter. Vor allem ist hier ein Drama ‚The Maid's Metamorphosis‘ zu erwähnen, das am 24. Juli 1600 eingetragen und mit derselben Jahreszahl gedruckt wurde, ‚wie es verschiedene Male von den Kindern von St. Paul aufgeführt worden war‘.¹ Es entspricht, was den Inhalt betrifft, durchaus den Traditionen, die schon früher, in der Blütezeit Lylys auf dieser Bühne herrschend waren. Der Schauplatz ist wiederum eine romantische Einsamkeit, in der sich Götter, Prinzen und Prinzessinnen, verliebte Schäfer und vorlaute kleine Pagen herumtreiben. Wenn außerdem auch noch die Feen mit anmutigem Gesang und Tanz erscheinen:

By the moon we sport and play
With the night begins our day etc.

und darauf sich mit den Pagen in eine lustige Unterredung einlassen, so macht das durchaus den Eindruck einer Reminiscenz an den Sommernachtstraum.² Dies würde auch dafür sprechen, daß die ‚Maid's Metamorphosis‘ nicht etwa schon aus der früheren Zeit der St. Pauls-Truppe (vor 1591) stammt, wo der Sommernachtstraum noch nicht gedichtet war, sondern erst aus der Zeit der Wiedereröffnung ihres Theaters. Die Heldin des Dramas, Eurymine, wird von zwei Dienern des Herzogs Telemachus in die Waldeinsamkeit geführt, wo sie getötet werden soll, weil der Herzog das Liebesverhältnis der Niedriggeborenen mit seinem Sohne Ascanio nicht dulden will, doch

1) Neudruck in der Lyly-Ausgabe von Bond Bd. III. 2) Vgl. z. B. II 3, 76 ff. Second Fairy: My name is Cricket. Frisco: I would I were a chimney for your sake, und andere ähnliche Repliken; wie *Midsummer Night's Dream* III 1, 182 ff.

werden die Abgesandten, wie das im Volksmärchen üblich ist, von Mitleid bewegt, und erlegen ein Tier, dessen Herz sie als das Herz der getöteten Eurymine ausgeben wollen. Dann wird Eurymine im Wald von einem Jäger und einem Hirten umworben, ganz in ähnlicher Art wie die Lady of the May in Sidneys pastoralem Drama¹, ja sogar Apollo steigt hernieder und erklärt ihr seine Neigung. Eurymine kann sich seiner nicht anders erwehren, als indem sie sich von ihm schwören läßt, er solle ihr eine Bitte gewähren und hierauf von ihm verlangt, er solle sie in einen Mann verwandeln, was denn auch Apollo widerwillig tun muß. Er sagt: ‚So, jetzt bist du ein Mann‘, und die Zuschauer müssen es glauben. Der Prinz Ascanio, der mit seinem Pagen Juculo die Geliebte im Walde sucht, ist natürlich von dieser Verwandlung sehr peinlich berührt, doch gerät alles wieder in Ordnung, nachdem der weise Einsiedler Amaranthus den Liebenden den Rat erteilt hat, sie möchten Apollo um Rückverwandlung bitten und diese Bitte von ‚three or four Muses‘ unterstützt wird, die einen Gesang an Apollo richten. So kann denn zum Schluß die Vermählungsfeier stattfinden mit Musik Apollos und der Muses; Apollo sagt:

Mean space, upon this harpe will Phoebus play;
 So both of them may boast another day,
 And make report that when their wedding chanc'd
 Phoebus gave music, and the Muses danc'd.

In solchen gereimten Quinaren ist das ganze Drama verfaßt, abgesehen von den komischen Prosaszenen und eingelegten Gesängen. Wenn also auch inhaltlich die Lylyschen Reminiszenzen sich durch das ganze Stück hindurchziehen — vor allem ist uns ja die Verwandlungsgeschichte, allerdings in geistvollerer Behandlung, schon in Lylys Galathea begegnet — so hat doch dieser Unterschied in der Versform in neuerer Zeit die meisten davon zurückgehalten, die ‚Maid's Metamorphosis‘ nach dem Vorgang einiger Schriftsteller des 17. Jahrhunderts für ein Werk Lylys zu erklären. Ein zwingender Gegengrund ist das freilich nicht. Manche dachten auch schon an die Autorschaft Days, dessen romantische Dramen aus der Zeit um 1605 in mancher

1) S. o. Bd. IV S. 42.

Hinsicht mit denen Lylys verwandt sind und die dabei auch eine entschiedene Neigung zeigen, in den Quinaren den Reim eintreten zu lassen. Doch ist das natürlich etwas anderes als die ausschließliche Verwendung des Reims, mit der die ‚Maid's Metamorphosis‘ unter den eigentlichen Theaterstücken dieser Zeit völlig vereinzelt dasteht. Es ist das also wieder ein Fall, wo die Attributionen zu nichts führen und wo der Annahme nichts im Wege steht, daß wir es mit dem Werk eines talentvollen Dilettanten zu tun haben, der sich auf seine Art die erprobten Kunstmittel des romantisch-pastoralen Dramas zunutze machte.

Zu den Repertoirestücken der St. Paulstruppe, die im Druck erhalten sind, gehört auch die Komödie ‚The Wisdom of Doctor Dodypoll‘ (eingetragen 7. Okt. 1600 und mit derselben Jahreszahl gedruckt).¹ Es ist ein wunderlich ungeschicktes Machwerk. In den engen Raum von etwa 1700 Zeilen wird eine Fülle von verworrenen Liebesabenteuern zusammengepreßt, die sich teils am Hofe eines Herzogs von Sachsen, teils im Hause eines Juweliers Flores abspielen, außerdem sind auch noch Feen und ein Zauberer, sowie ein lustiger Diener Hans und ein lustiger Bauer, ferner ein Englisch radebrechender französischer Doktor, der dem Stück den Namen gibt, in die Handlung verflochten. Im Vordergrund stehen die Liebeshändel der zwei Töchter des Juweliers, für die häßliche Tochter Cornelia will der Vater einen Freier gewinnen mit Hilfe eines Liebestranks, den der quacksalberische französische Doktor anfertigen soll; in ihre

1) Neudruck bei Bullen, Old Plays 3, 97 ff. Nach Steevens vor 1596 verfaßt, eine Angabe, die höchst wahrscheinlich darauf zurückgeht, daß im Jahre 1596 bei Nash (ed. McKerrow III 14) von einem Dr. Dodipowle die Rede ist. Doch finden sich im Oxford'schen Wörterbuch s. v. Doddypoll Belege seit 1401 für das Wort in der Bedeutung ‚Dummkopf‘ und 1581 die Bezeichnung ‚Doctor Doddypoll‘ für einen gelehrten Dummkopf. Das Stück wurde offenbar nicht lange vor der Drucklegung für die neuorganisierte Kindertruppe geschrieben, die Worte S. 129: ‚reason's fled to animals‘ beziehen sich offenbar auf Shakespeares ‚Caesar‘, III 2, 109, eine Stelle, die ja auch von Jonson verspottet wurde, s. o. S. 194. Wenn die häßliche Cornelia schließlich von einem Freunde des Vaters aus Freundschaft geheiratet wird, so beruht das, wie bereits Langbaine sah, auf der Geschichte von Zenothemis und Menekrates in Lucians vielgelesenem Toxaris (cap. 24).

schöne Schwester Lucilia hat sich ein Lord Lassingbergh verliebt, der sich als Maler in das Haus eingeschlichen und die Gunst des Mädchens gewonnen hat. Am Anfang des Stückes sehen wir ihn bei der Arbeit an der Staffelei, ihm gegenüber die Geliebte. Seine ersten Worte:

Welcome, bright morn, that with thy golden rays
Reveal'st the variant colours of the world,

sowie das anschließende Gespräch, in dem sich Kunst- und Liebesschwärmerei durchdringen, bilden einen vielversprechenden Anfang; Lamb hat diese Szene in seine ‚Specimens‘ aufgenommen und dadurch für das Stück ein günstiges Vorurteil erweckt, das, wie Bullen mit Recht bemerkt, sich nach der erneuten Veröffentlichung des Ganzen in Enttäuschung verwandeln mußte. Denn nach diesem ersten glücklichen Anlauf konnte der Verfasser — offenbar einer der vielen theatralischen Dilettanten — nicht wieder auf die gleiche Höhe gelangen.

In diesem Zusammenhange verdient auch William Percy (1575—1648), der dritte Sohn des Earl Henry von Northumberland eine kurze Erwähnung. Er hatte 1594 eine Sammlung von Sonetten veröffentlicht und hinterließ in der Handschrift sechs Dramen, die er für die Aufführung durch die Knaben von St. Paul bestimmte. Nur zwei davon wurden veröffentlicht¹ und es ist das auch in Anbetracht ihres literarischen Wertes mehr als genügend, doch würde sich wegen der sehr ausführlichen szenischen Angaben, die uns manche Einblicke in das Bühnenwesen gewähren, eine vollständige Veröffentlichung doch vielleicht verlohnen. Ob diese Dramen wirklich aufgeführt wurden, ist freilich zweifelhaft, aber der Verfasser war jedenfalls mit dem Londoner Theaterwesen aufs genaueste vertraut. Von den zwei gedruckten Stücken hat das eine ‚The Cuck Queanes' and Cuckolds' Errants‘ am Schluß die Jahreszahl 1601. Es spielt in der Zeit der Armada, doch hat der große historische Hintergrund keinen Einfluß auf die Handlung, eine sehr lang und schleppend ausgeführte Geschichte zweier Ehepaare, die übers Kreuz heimliche Liebesverhältnisse unter-

1) von Haslewood, London 1824. Über den Verf. vgl. Dictionary of Nat. Biogr. and Reynolds in Modern Philology 12, 241 ff. Auch s. o. Bd. IV S. 437.

halten, dann nachdem die Männer den Sachverhalt entdeckt haben, gebärden sie sich mit einer nicht recht verständlichen sittlichen Entrüstung, sie verlassen hierauf ihre Frauen und nehmen sich eine gemeinsame Geliebte, während die Frauen den Gemahl der betreffenden Dame zu ihrem gemeinsamen Geliebten erheben. Zwischendurch zieht sich als Nebenhandlung eine Geschichte aus Painters Novellensammlung: von dem schlaun Streich dreier Spitzbuben, die einen Doktor Juris um eine Bowle, eine kostbare Goldschmiedearbeit betrügen; dieselbe Geschichte, weit lustiger behandelt, wird uns noch in Marstons ‚Dutch Courtesan‘ begegnen. In diese Begebenheiten ist auch ein zu allerlei Schwänken aufgelegter Gastwirt verwickelt, auch wieder nach dem Muster seines Berufsgenossen in den ‚Lustigen Weibern‘, ebenso werden wir durch den Namen des einen Spitzbuben, Nim, auf Shakespeare hingewiesen. Doch sind immerhin auch einige recht spaßhafte Wendungen mit untergelaufen.¹ Ganz mißlungen ist das andere Drama ‚The Faery Pastorall or Forrest of Elves‘ (verfaßt 1603), wo dargestellt wird, wie im Walde drei jagdlustige Nymphen oder Feen ihre Liebhaber foppen und dann wieder von ihnen gefoppt werden, das alles in einem Stil, in welchem eine affektiert blumenreiche Sprache mit widerwärtigen Zoten abwechselt. Abgesehen davon, daß zum Teil Blankverse angewandt sind, ist die Nachahmung Lylys unverkennbar; es sind auch zahlreiche komische Szenen eingestreut, in denen wiederum ein Pedant seine Schulsprüche zum besten gibt, mehrmals ist auch der Dialog durch Liedervorträge unterbrochen.

Vor allem aber erscheint gegen Ende dieses Zeitraums auf dem Theater der St. Paulstruppe ein neuer Dichter, der uns als eine der charakteristischsten und merkwürdigsten Erscheinungen unter den Playwrights noch öfter begegnen wird.

1) Als der eine Ehemann, nachdem er die Untreue seiner Frau bemerkt hat, nach Italien reisen will, sagt sein Diener: ‚Having already horns, as you have, then likewise you being italianate, so might you become devil incarnate.‘ Wenn der Wirt einmal sagt: ‚Quod supra nos, nihil ad nos; what is above my nose, is not in my nose‘, so ist das vielleicht ein gangbarer lateinischer Schulwitz, wie deren auch mehrere in den Rollen der Spitzbuben und Leute aus dem Volke vorkommen.

Thomas Middleton (c. 1570—1627) war durch seine Herkunft und seinen Lebenslauf aufs engste mit der Stadt verwachsen, die den Schauplatz seiner meisten Komödien bildet.¹ Ohne Zweifel empfing er in seiner Jugend wie die meisten seiner Kunstgenossen eine humanistische Bildung, ob er eine Universität besucht hat, steht nicht fest. Wahrscheinlich ist er aber mit einem der beiden Thomas Middletons identisch, die 1593 und 1594 Mitglieder von Gray's Inn wurden, jedenfalls zeigt er sich in seinen Komödien aus dem Londoner Leben mit dem Treiben in den juristischen Kreisen, wie auch mit den Kniffen und Pfiffen der Advokaten und Winkeljuristen wohlvertraut. Wann er zuerst als Schriftsteller auftrat, läßt sich nicht mehr bestimmen; es ist fraglich, ob er derselbe Thomas Middleton ist, der 1597 ein weitschweifiges und langweiliges Gedicht unter dem Titel ‚The Wisdom of Solomon Paraphrased‘ mit einer Widmung an den mächtigen Günstling Essex erscheinen läßt, ebenso fraglich ist seine Identität mit ‚T. M. Gent‘[leman], der 1599 das *Microcynicon*, eine Sammlung von Satiren in der damals üblichen Manier veröffentlichte. Auch auf dem theatralischen Gebiet lassen die ersten beglaubigten Spuren, die in das Jahr 1602 zurückreichen, noch nicht darauf schließen, daß er seine charakteristische Manier schon gefunden hatte; in diesem Jahr erscheint er in Henslowes Tagebuch zusammen mit drei anderen als Verfasser eine Tragödie ‚Caesar's Fall‘, die vermutlich als Konkurrenzstück zu Shakespeares Tragödie gedacht war, und außerdem allein als Verfasser eines Dramas, dessen Hauptperson Randle von Chester, ein Held der englischen Volkssage war.²

Aber das älteste Drama Middletons, das sich noch erhalten hat, das Lustspiel ‚Blurt Master Constable‘ wurde, wie sich

1) Gesamtausgaben seiner Werke von Dyce (5 Bde. 1840) und von Bullen (8 Bde. 1885f.). 2) S. o. Bd. IV S. 206. Ebenda S. 407 über seinen damals verfaßten Prolog zu Greenes ‚Friar Bacon‘. Ein anderes Drama Middletons aus dem Jahre 1602 ‚Two Shapes‘ [Harpies] scheint mit ‚Caesars Fall‘ identisch zu sein; vgl. Greg II 222. Zweifelhaft ist es, ob wir berechtigt sind, die beiden Dramen ‚Old Law‘ und ‚The Mayor of Queenborough‘, die erst lange nach Middletons Tod gedruckt wurden, in die Anfangsjahre seiner Wirksamkeit zu setzen; wir werden sie erst später besprechen.

aus dem Titel ergibt, von der St. Paulstruppe aufgeführt.¹ Dazu passen auch die zahlreichen Pagenrollen und eingelegten Gesänge. Die Handlung spielt in Venedig und in diese Stadt verlegt Middleton auch den Wohnsitz der berühmten römischen Buhlerin Imperia, die ihm wahrscheinlich durch die Tradition oder vielleicht auch durch die Novellen Bandellos, in denen sie wiederholt auftritt, als eine Kurtisane in großem Stil bekannt war. Er schildert, wie die Venetianerin Violetta sich in einen französischen Kriegsgefangenen, den Edelmann Fontinelle verliebt und sich gegen den Willen ihres Bruders Hippolito heimlich mit ihm trauen läßt. Fontinelle gerät aber gleich darauf in die Netze Imperias und als er die Nacht bei ihr verbringen will, faßt der erzürnte Bruder seiner Gemahlin den Plan, ihn bei der Buhlerin zu überfallen und zu töten. Nun aber eilt Violetta zu Imperia und weiß sie zu bestimmen, daß sie ihr heimlich zur Nachtzeit im Bett den Platz an der Seite des treulosen Gatten einräumt. Also eine jener im Drama und in der Novelle so häufigen Unterschiebungsgeschichten, die aber dem Dichter Anlaß gab, eine Kurtisane mit edlen Seelenregungen² vorzuführen, eine Gestalt, die, wie es scheint, auf dem damaligen englischen Theater noch neu war. Das Treiben im Hause der Imperia, wo auch noch andere Damen ähnlicher Art versammelt sind, wird von Middleton mit sichtlichem Behagen geschildert und der Konversationston, der dort herrscht, ist natürlich sehr gewagt. Unter den Verehrern Imperias tun sich zwei komische Figuren hervor, der Spanier Lazarillo und der alte Höfling Curvetto. Beide werden ganz in der Manier der italienischen Komödie geprellt; als Curvetto sich dem Hause nähert, wird er aus dem Fenster begossen, ein andermal, als er nachts auf einer Strickleiter emporsteigen will, wissen die Weiber es so einzurichten, daß er von der Scharwache verhaftet wird. Der Führer der Scharwache, der einfältige Konstabel Blurt, ist einer der zahlreichen Nachfolger Dogberrys, in seiner Rolle wird

1) Eingetragen am 7. Juni 1602 und mit derselben Jahreszahl gedruckt. Der Name des Verfassers fehlt hier ebenso wie bei den alten Drucken von Middletons *Michaelmas Term*, *Phoenix* und *Family of Love*, doch ist überall die Autorschaft unverkennbar und durch Kataloge bezeugt; vgl. Greg. Masques, Appendix II.

2) S. o. Bl. II S. 275.

englisches Kolorit eingemischt, wie überhaupt Middleton trotz dem exotischen Schauplatz uns doch schon ahnen läßt, daß seine eigentliche Stärke in der Schilderung der heimischen Verhältnisse liegt.

*

*

*

In den beiden Dramen Shakespeares, die in den letzten Jahren dieses Zeitraums entstanden, ‚Hamlet‘ und ‚Troilus‘, offenbart sich zuerst eine Seelenstimmung des Dichters, die in dem folgenden Zeitraum immer entschiedener hervortrat und zu ausschließlicher Herrschaft gelangte. Ähnliche Stimmungen waren uns schon früher, mitten in seiner heitersten, glücklichsten Zeit, in seinem ‚Richard II.‘ entgegengetreten. Von nun an beginnt jedoch eine Reihe von Jahren, in denen er uns nicht mehr nach seiner früheren Art heitere Bilder vor die Seele zaubert, sondern uns immer wieder von neuem den Blick in schauerliche Abgründe eröffnet; das humoristische Element, welches nicht lange vorher in seinen drei Meisterlustspielen so reich und glänzend entfaltet war, tritt nun für längere Zeit fast ganz zurück. In einzelnen Szenen, wo Polonius, Pandarus und Thersites auftreten, leuchtet der alte Humor freilich noch hindurch und im folgenden Zeitraum stellt der Dichter mitten in die Schauer der Mordnacht im Macbeth noch ein solches Kabinettstück seines Humors, wie die Pfortnerszene, aber doch überwiegt auch in den Lustspielen der nächsten Jahre durchaus ein bitterer Ton. Von dem heitersten unter den Lustspielen, die wir bisher zu besprechen hatten, von ‚Was ihr wollt‘ läßt sich die Entstehung vor dem ‚Hamlet‘ freilich nicht auf Grund äußerer Zeugnisse erhärten, aber zu der Annahme, daß ‚Was ihr wollt‘ etwa ein paar Monate nach ‚Hamlet‘ gedichtet sei, wird sich wohl kaum ein Betrachter entschließen. Freilich, wer möchte es wagen, über die unerforschlichen Wandlungen in der Dichterseele etwas Bestimmtes zu behaupten!

Der Gedanke, daß die neue Wendung in Shakespeares Dichtung mit bestimmten Lebenserfahrungen zusammenhängen müsse, wurde, soviel mir bekannt, zuerst von Hallam¹ ausge-

1) Introduction to the Literature of Europe etc. (1837) vol. III cap. 6 § 42; wiederholt bei Furness 2, 165.

sprochen, der allerdings noch nicht genauer zu bestimmen wagte, was das wohl für Erfahrungen gewesen sein mögen. Um so freigebiger waren dann die späteren Erklärer mit allerlei haltlosen Vermutungen, mitunter wurden auch die politischen Ereignisse in der Zeit der Essexverschwörung zur Erklärung herangezogen. Aber zunächst können wir gar nichts darüber wissen, ob die Grundstimmung, die uns zuerst im ‚Hamlet‘ entgegentritt, überhaupt durch bestimmte, von außen her an den Dichter herantretende Ereignisse hervorgerufen wurde. Sollte dies wirklich der Fall sein, dann müßten die betreffenden Ereignisse wohl in den Jahren 1600 oder 1601 stattgefunden haben; welcher Art sie jedoch gewesen sein könnten, darüber wissen wir gar nichts. Nur so viel geht aus den beglaubigten Nachrichten hervor, daß bei Shakespeare nicht wie bei anderen Dichtern Armut oder mangelnder Beifall die Ursache gewesen sein können. Eher könnte man darauf schließen, daß gerade in dieser Zeit sein Zutrauen zu den Menschen schwere und herbe Enttäuschungen erlitten haben muß, wie ja vor allem im Hamlet, im Lear, im Timon von Athen — und mit bitter ironischer Wendung auch in Troilus und Cressida — die Tragik der getäuschten Illusion vorherrscht. In welcher Gestalt aber solche Erfahrungen, wie sie keinem erspart bleiben, an Shakespeare herangetreten sein mögen, wird ein Rätsel bleiben, auf dessen Lösung wir verzichten müssen und verzichten können.

Die älteste bestimmt datierbare Nachricht über Shakespeares Hamlet besitzen wir, wie bereits bemerkt, in dem Eintrag ins Buchhändlerregister vom 26. Juli 1602: ‚A booke called the Revenge of Hamlett Prince [of] Denmarke as yt was latelie Acted by the Lord Chamberleyne his servantes.‘ Wie lange zur Zeit dieses Eintrags das Drama schon vorhanden war, wissen wir nicht, die Anspielungen auf den Theaterstreit sprechen jedoch dafür, die Entstehungszeit in den Herbst 1601 zu verlegen.¹ Im Druck erschien der Hamlet 1603 in einer ent-

1) Auch die merkwürdige Erwähnung des Hamlet durch Gabriel Harvey gestattet keinen sicheren Rückschluß auf die Entstehungszeit, vgl. Harveys *Marginalia* ed. Moore Smith (1913); die betr. Stelle auch im *Shakespeare-Jahrbuch* 50, 177.

stellten und verstümmelten Raubausgabe¹, erst eine spätere Ausgabe von 1604 enthält im wesentlichen den authentischen Text, so wie Shakespeare, dem Zug seines Genius folgend, ihn niedergeschrieben hatte, ohne die Zeitdauer einer Theateraufführung zu berücksichtigen. Daß es daher erforderlich war, auf dem Theater Kürzungen vorzunehmen, wird durch die Folio von 1623 bestätigt, in welcher sogar der für die Beurteilung der Hauptperson so wichtige Monolog IV 4 weggefallen ist. Schon früher wurde erwähnt, daß Shakespeares Tragödie auf einer älteren beruht, in welcher der Geist von Hamlets Vater auftrat und die wahrscheinlich von Kyd herrührte; sie war vermutlich ein Repertoirestück der Shakespearischen Truppe²; da jedoch dies ältere Werk verloren ist, so müssen wir, um Shakespeares Verhältnis zu seiner Quelle zu verstehen, zunächst auf die Erzählung zurückgehen, aus der Shakespeares Vorgänger ohne Zweifel schöpfte, nämlich die Erzählung des dänischen Geschichtschreibers Saxo Grammaticus (c. 1200), die damals in der französischen Bearbeitung von Belleforest (1570) am leichtesten zugänglich war.³

Die Erzählung beginnt mit einem kurzen Bericht von Hamlets Vater Horvendil und dessen Bruder Fengo, die von

1) Die erste Ausgabe kann frühestens gegen Ende Mai 1603 erschienen sein, da auf dem Titel Hamlet als ein Repertoirestück der Schauspieler des Königs (s. o. Bd. IV S. 467) erwähnt wird. Gänzlich unzutreffend ist die Ansicht, als ob die Unterschiede zwischen der ersten und zweiten Ausgabe dadurch zu erklären seien, daß Shakespeare sein Drama umgearbeitet habe, vgl. *Shakespeare-Jahrbuch* 76, 80 ff. 2) Nach Lodge wurde die von ihm erwähnte Hamlettragödie ‚at y^e Theator‘ aufgeführt, also in dem Theater der Shakespearischen Truppe. Die von Henslowe 1594 erwähnte Aufführung stammt aus der Zeit, da die Shakespearische (Chamberlains-) und die Admiraltruppe im nämlichen Gebäude spielten. S. o. Bd. IV S. 472 f., 544. 3) Beide wiederholt neu gedruckt, u. a. bei R. Gericke, Shakespeares Hamletquellen (Leipzig 1881), woselbst auch eine englische Bearbeitung der Erzählung Belleforests von 1608 in Paralleldruck mit dem französischen Original. Daß der englische Bearbeiter bereits die Tragödie Shakespeares kannte, ist leicht erkennbar aus der Zutat, daß Hamlet die Tötung des Horchers mit dem Ausruf ‚a rat, a rat‘ begleitet. Auch der Umstand, daß der Horcher sich hinter einem ‚arras‘, und nicht, wie bei Belleforest, unter einem ‚loudier‘ verbirgt, ist durch das theatralische Zwischenglied zu erklären.

dem König Roderich von Dänemark zu Beherrschern von Jütland eingesetzt waren. Horvendil vollbrachte glänzende Heldentaten, vor allem einen siegreichen Feldzug gegen Norwegen, dessen König er im Zweikampf tötete; zum Lohn für seine Tapferkeit erhielt er König Roderichs Tochter Gerutha zur Gemahlin. Dadurch erregte er den Haß des neidischen Fengo, der seine Schwägerin zum Ehebruch verführte und Leute anwarb, mit denen er seinen Bruder überfiel und erschlug, während er bei einem Gastmahl saß; durch die falschen Zeugen ließ er nachher aussagen, er habe seinen Bruder in dem Augenblick angetroffen, als dieser gerade seine Gattin töten wollte, und er habe seine Tat bloß als Verteidiger der unschuldigen Frau vollbracht. Hierauf vermählte er sich mit Gerutha und riß die Alleinherrschaft an sich; die schmeichlerischen Höflinge zögerten nicht, ihn als ihren Herrn anzuerkennen. Nun mußte der junge Hamlet (Amlethus), Geruthas Sohn aus erster Ehe, befürchten, daß der Oheim auch ihn aus dem Weg räumen werde, damit er nicht, wenn er zu Jahren gekommen sei, den Tod seines Vaters räche; er stellte sich deshalb wahnsinnig, lief mit Schmutz besudelt umher und wurde von den Pagen und Höflingen seines Oheims verlacht. Doch durch sein seltsames Benehmen — z. B. wenn er kleine Holzstücke zuspitzte und sagte, er wolle mit diesen Dolchen den Tod seines Vaters rächen — erregte er Fengos Verdacht. Das Mittel, durch welches Fengo sich über Hamlets Geisteszustand Gewißheit verschaffen wollte, ist freilich sehr seltsam: er richtete es so ein, daß Hamlet mit einem schönen Mädchen zusammentraf, das ihn durch Liebkosungen an sich locken sollte; wenn er diesen Lockungen folgte, so sollte das ein Beweis sein, daß er im Besitz seiner Geisteskräfte sei. Doch ein Milchbruder Hamlets, der ihm treu gesinnt war, gesellte sich zu den Hofleuten, die den Vorgang beobachten sollten und gab dem Prinzen heimliche Warnungszeichen. Das Mädchen aber, das den Prinzen schon seit langer Zeit liebte, wollte die schöne Gelegenheit nicht vorübergehen lassen; sie ließ sich an einem einsamen Ort von ihm umarmen, doch sagte sie alsdann, es sei nichts geschehen, und so ging die Gefahr der Entdeckung vorüber. Nun meinte aber ein Anhänger Fengos, man müsse ein noch schlaueres

Mittel anwenden, nämlich die Belauschung einer Unterredung Hamlets mit seiner Mutter. Zu diesem Zweck verbirgt sich der Ratgeber in dem Gemach, wo die Unterredung stattfinden soll, unter einer Decke, die auf dem Boden liegt, doch Hamlet, der Verdacht geschöpft hat, springt mit wahnsinnigen Gebärden im Zimmer umher, zuletzt auf die Decke, und da er unter sich einen Menschen fühlt, sticht er mit dem Schwert durch die Decke auf ihn los, dann zieht er ihn hervor, tötet ihn vollends, zerstückelt den Leichnam, trägt die Stücke hinaus und gibt sie den Schweinen zu fressen. Hierauf kehrt er zu seiner Mutter zurück, überhäuft sie mit Vorwürfen und redet ihr ins Gewissen; sie beteuert feierlich, daß sie an dem Tode ihres Gatten unschuldig sei, doch sei sie dem Tyrannen gegenüber hilflos. Aus dieser Aussprache entwickelt sich nun ein heimliches Einverständnis zwischen Mutter und Sohn. Zunächst aber spielt Hamlet seine Rolle weiter; als der König sich nach dem Ratgeber erkundigt, der nirgends anzutreffen ist, sagt Hamlet, die Schweine hätten ihn gefressen, eine Äußerung, die wiederum als ein Beweis von Hamlets Verrücktheit betrachtet wird. Der König hält es aber doch für das Sicherste, ihn aus der Welt zu schaffen, indes will er in Rücksicht auf Hamlets Großvater und Mutter diesen Plan heimlich ausführen. Er schickte also Hamlet nach England und gab ihm zwei von seinen Vertrauten als Begleiter mit, diese Begleiter sollten dem König von England einen Brief überreichen, in dem er aufgefordert wurde, Hamlet zu töten. Aber Hamlet, der Schlimmes ahnte, las während der Seefahrt zur Nachtzeit heimlich den Brief, der auf eine Holztafel eingeritzt war: er kratzte die Worte aus, die sich auf seinen Tod bezogen und schrieb dafür, der König von England solle die zwei Begleiter töten und Hamlet zu seinem Schwiegersohn machen. Des weiteren wird nun berichtet, wie Hamlets Anschlag gelang und wie er in England auch noch mancherlei andere Proben seiner Verschlagenheit und seines Scharfsinns ablegte. Ein Jahr nach seiner Abreise kehrt er in die Heimat zurück, er hatte mit seiner Mutter verabredet, daß sie in diesem Zeitpunkt eine Totenfeier für ihn veranstalten solle; so trifft er gerade Fengo und seine Anhänger, wie sie beim Totenmahl vereinigt sind und nun zu ihrer Verwunderung

den Totgeglaubten unter sich erblicken. Nachdem die Teilnehmer des Zechgelages in Trunkenheit oder Schlaf versunken sind, steckt Hamlet die Halle in Brand und weiß es dabei durch eine schlaue Veranstaltung so einzurichten, daß keiner entfliehen kann, dem König aber haut er mit einem Schwertstreich den Kopf herunter. Am andern Morgen hält er eine Ansprache ans Volk und tritt darauf die Regierung des Landes an.

Dies sind die Hauptzüge der alten Erzählung, soweit sie für Shakespeares Drama in Betracht kommt, und wir dürfen voraussetzen, daß dasjenige, worin Shakespeare mit der Erzählung übereinstimmt, schon im früheren Drama enthalten war. Alle diese übereinstimmenden Züge sind ja von der Art, daß man annehmen muß, der vorshakespearische Dramatiker habe sie sich nicht entgehen lassen. Also hat Hamlet wohl schon im früheren Drama nach der Ermordung des Vaters und der Wiedervermählung der Mutter sich als ein Verrückter gebärdet, und um sein geheimnisvolles Verfahren zu ergründen, wurde er mit einem Mädchen zusammengeführt, das wie Ophelia ihm in tiefer Neigung zugetan war, auch hatte er am Hofe unter allen den Intriganten und Schmeichlern einen Freund, der ihm treu und anhänglich war wie Horatio, ebenso war schon eine Szene vorhanden, in welcher er einen versteckten Lauscher umbrachte und dann durch seine eindringlichen Reden die Mutter zu tiefer Reue bewegte. Diesen Wendepunkt hatten schon Saxo und Belleforest sehr nachdrücklich hervorgehoben, so daß ein Dramatiker, der ihre Berichte las, hier die *scène à faire* erkennen mußte. Endlich wurde gewiß schon im früheren Drama dargestellt, daß Hamlet auf der Reise nach England seine Begleiter überlistete und ihren Tod herbeiführte, und daß er dann zurückkehrte und seinen Oheim erschlug. Auch solche Einzelheiten wie der Hinweis auf die Trunkenheit als ein charakteristisches Laster der nordischen Völker waren wohl schon aus Belleforest (ed. Gericke S. LXXIV) in das ältere Drama übergegangen.

Im übrigen ist kaum daran zu zweifeln, daß das frühere Drama der Erzählung näher stand und aus ihr manche Züge entnahm, auf die Shakespeare wohlweislich verzichtete. Andererseits hat aber Shakespeare — auch abgesehen von der Geister-

erscheinung — wohl noch manche Änderungen und Zutaten von seinem Vorgänger übernommen. Um früher Gesagtes kurz zu wiederholen, ist vermutlich der Geist des Vaters schon im früheren Drama zu dem Zweck aufgetreten, um dem Sohn das verborgene Verbrechen zu enthüllen, so daß also vorher der Brudermörder seine Tat heimlich vollbracht hätte und nicht öffentlich wie in der Erzählung. Ebenso wird Kyd, falls er wirklich der Verfasser des früheren Dramas war, den Rächer, der sich wahnsinnig stellt und seine Pläne nur in unheimlich wunderlichen Andeutungen verrät, in ähnlicher Weise dargestellt haben, wie die entsprechende Figur in seiner ‚Spanish Tragedy‘. Shakespeare würde alsdann die Eigentümlichkeiten des Hamlet, die an diese Figur erinnern, schon im früheren Drama vorgefunden haben; die künstlerische Umgestaltung und Vertiefung der Sage, wie sie uns bei Shakespeare entgegentritt, wäre alsdann schon in einzelnen Zügen vorbereitet gewesen. Und wenn bereits in Marstons Tragödie ‚Antonio und Mellida‘, die ja ohne Zweifel unter dem Einfluß der älteren Hamlettragödie steht, der Rächer sich mit Vorliebe in Monologen äußert und auch einmal mit einem Buch in der Hand auftritt, an das er seine grüblerischen Betrachtungen anknüpft, so sind das Eigentümlichkeiten, die sich auch in Kyds ‚Spanish Tragedy‘ finden, und wir können vermuten, daß Ähnliches auch im älteren Hamlet vorkam. Auch das ist in Shakespeares Hamlet ein mit der ‚Spanish Tragedy‘ übereinstimmender Zug, daß der Held nicht am Schluß triumphiert, sondern in die allgemeine Katastrophe hineingezogen wird. Möglich wäre es auch, daß schon im früheren Drama der Schauplatz unter dem Einfluß der Reiseerinnerungen der englischen Komödianten von 1585 von dem dänischen Festland nach Helsingör verlegt worden wäre, und daß auch die echt dänischen Namen Rosenkranz und Gildenstern, die sich von den Phantasienamen der übrigen Personen so seltsam abheben, aus diesen Reiseerinnerungen stammten. Auch erinnert die unterirdische Minierarbeit des Geistes und im Zusammenhang damit Hamlets lateinische Phrase ‚hic et ubique‘ an die Geschmacksrichtung, die in Kyds Zeitalter herrschte; daß die Stimme eines rachefordernden Geistes aus dem Raum unter der Bühne hervortönt, kommt auch in

Marston's ‚Antonio und Mellida‘ vor.¹ Und wenn in dem früheren Drama schon ebenso wie in der ‚Spanish Tragedy‘ ein Schauspiel im Schauspiel vorkam, dann wird es umsomehr begreiflich, daß Shakespeare sich zu einer Neubearbeitung entschloß, denn so fand er Gelegenheit, sich über die Kunst zu äußern, der er seine Lebensarbeit gewidmet hatte, und zugleich die erlesene geistige Kultur seines Helden darzustellen, der, vom Hoftreiben angeekelt, im Verkehr mit seinen alten Bekannten aus der Theaterwelt sich von der liebenswürdigsten Seite zeigt.

Neben diesen Abweichungen von der Erzählung enthält jedoch Shakespeares Hamlet noch manche andere und zwar sehr tiefgreifende, bei denen wir auch nicht einmal eine Vermutung darüber wagen können, ob sie aus dem früheren Drama stammen oder nicht. Das Mädchen, mit dem Hamlet eine Zusammenkunft hat, ist hier die Tochter des Horchers, nachdem ihr Vater von der Hand ihres Geliebten gefallen ist, wird sie wahnsinnig; Hamlet, nachdem er den Inhalt des Briefes heimlich verändert hat, setzt nicht die Reise nach England fort, sondern kehrt mit den Seeräubern zurück; auch was weiter folgt: der Tod des Mädchens, die Erscheinung ihres racheheischenden Bruders, der Zweikampf, die Vergiftung des Rapiers und des Weines, der Tod der Königin tritt uns bei Shakespeare zum erstenmal entgegen. Ebenso die ganze Staatsaktion mit dem norwegischen Prinzen Fortinbras, der die Erbschaft des dänischen Königsgeschlechts antritt. Es findet sich keine Spur davon, daß Shakespeare irgend etwas von diesen Zutaten, wie das wohl sonst seine Art war, von anders woher entlehnte und in seinen Hamlet einfügte. Andererseits ist kein weiteres Beispiel dafür bekannt, daß er in so reichem Maß einen überlieferten Tragödienstoff mit Zutaten von seiner eigenen Erfindung versehen hätte; es war also vermutlich auch von diesen rätselhaften Bestandteilen schon eins oder das andere in dem früheren Hamlet vorhanden. Ein Blick auf ‚König Johann‘ und auf ‚Lear‘ kann uns zeigen, wie unendlich viel uns beim Hamlet für die Würdigung von Shakespeares Kunst dadurch entgeht,

1) S. o. S. 224.

daß wir hier nicht das dramatische Zwischenglied zwischen seinem Werk und der erzählenden Darstellung besitzen. Andererseits muß der Blick auf diese beiden Dramen für uns eine Mahnung zur Vorsicht sein, denn wenn wir deren dramatische Vorlagen nicht besäßen, so wäre gewiß ein jeder zu der Annahme geneigt, daß Shakespeare z. B. den Bastard Faulconbridge oder den treuen Kent zu den chronikalischen Berichten hinzuerfunden habe.

Aber wenn auch Shakespeare — etwa in ähnlicher Art wie früher im König Johann — die ganze Handlung aus seiner Vorlage entlehnt haben sollte, so hat er doch gewiß das Entlehnte so durchgreifend und so vollständig wie nirgends anderwärts zu seinem Eigentum umgestaltet. So können wir mit Bestimmtheit annehmen, daß in der früheren Tragödie der Geist eine konventionelle Figur war nach der gewöhnlichen Art der Senecanachahmer und daß erst Shakespeare die Erscheinung durch die Vorstellungen des volkstümlichen Aberglaubens und den Schauer der Nachtstimmung neu gestaltete. Ebenso hat er ohne Zweifel an die Stelle eines durchschnittlichen Theaterbösewichts, wie sie in den Rachetragödien auftreten, den glattzüngigen König hingestellt, der mit seinem sorgfältig abgemessenen Benehmen die innere Unruhe, die auf ihm lastet, verbergen will. Aus dem Horcher, der als ein Opfer seiner eigenen Intrigue fällt, wurde jetzt Polonius, eine der Gestalten Shakespeares, die mit der greifbarsten Deutlichkeit vor uns stehen, wir sehen hier, daß im Anfang der düsteren Periode sich auf Shakespeares Palette noch die Farben befanden, mit denen er in der glücklichen humoristischen Zeit eine solche Fülle von seltsamen Originalen hervorzauberte. Und ebenso schuf er aus den Begleitern Hamlets, die den Mordbefehl nach England bringen, seinen Rosenkranz und Gölldenstern: die überlieferte Zweizahl dieser Begleiter gab ihm Anlaß zu einer eigenartigen künstlerischen Wirkung: er verzichtete darauf, sie charakterisierend auseinander zu halten, um in ihrer Gleichheit sie als schablonenhafte Vertreter einer weitverbreiteten Menschenklasse erscheinen zu lassen.¹ Die Figur des geckenhaften Osric hat

1) Vgl. die Äußerung Goethes über Rosenkranz und Gölldenstern in Wilhelm Meisters Lehrjahren V 5.

er wohl neu hinzugedichtet; bei allen diesen Höflingen dienen die komischen Züge dazu, um den tragischen Eindruck der furchtbaren Vereinsamung Hamlets in der Hofgesellschaft zu steigern. Was den Charakter der Mutter betrifft, so war hier offenbar dem Dichter schon am meisten durch die Überlieferung vorgearbeitet, schon in der Erzählung wird berichtet, daß sie zwar den Verführungskünsten Fengos nicht widerstand, daß sie aber doch ihrem Sohn in treuer Liebe zugetan blieb und daß sich eine innere Wandlung in ihr vollzog, als der Sohn ihr ins Gewissen redete. Das alles, in der Erzählung nachdrücklich geschildert, war offenbar, wie bereits angedeutet, auch in die ältere Tragödie übergegangen. Wenn es aber berechtigt ist, aus der Erscheinung des Geistes in dieser Tragödie den Schluß zu ziehen, daß schon hier, im Gegensatz zur Erzählung, der Usurpator seine Mordtat heimlich vollbrachte, so war damit auch die Mutter von dem Schandfleck befreit, wissentlich dem Mörder ihres ersten Gatten die Hand gereicht zu haben und in diesem Falle wäre es Shakespeare schon durch seinen Vorgänger erleichtert gewesen, unsere menschliche Teilnahme für die Tiefgesunkene zu erwecken. Auch in diesem Fall kann uns Marstons ‚Antonio und Mellida‘ zur Bestätigung der Vermutung dienen, denn hier wird gleichfalls ein Tyrann dargestellt, der einen Fürsten meuchlerisch ermordet und dann die Witwe dieses Fürsten freit, die nicht weiß, daß ihr Mann durch einen Meuchelmord das Leben verlor, die aber doch allzu leicht dem Antrag des Tyrannen Folge gibt; später wird sie dann, ebenso wie bei Belleforest und ohne Zweifel auch im älteren Drama, in die Rachepläne ihres Sohnes eingeweiht. Ophelia endlich in ihrer mädchenhaften Anmut und in ihrem tragischen Schicksal ganz von der reinsten und edelsten Shakespearischen Poesie bestrahlt, kann dem früheren Drama nicht viel verdanken; im günstigsten Falle dürfen wir wohl annehmen, daß sie in dieser Rachetragödie ein ähnliches Gemisch von Sinnlichkeit und pathetischem Bombast wie etwa Kyds Belimperia zur Schau trug.

Vor allem aber muß es Shakespeare zuzuschreiben sein, wenn die Zeit- und Kulturverhältnisse vollkommen umgestaltet erscheinen. Belleforest zeigt sich bestrebt, das furchtbare Verbrechen und die entsetzliche Blutrache vom Hintergrund des

düsteren Landes im fernen Norden, wo das alles sich in den alten Zeiten des Heidentums ereignete, effektiv abzuheben. Shakespeare in seinem Lear, wo gleichfalls eine alte Sage von greuelvollem Inhalt vorzuführen war, bewahrt den Hintergrund der weitentlegenen heidnischen Urzeit, wo die Menschen, uneingeengt durch Konvenienz und Zivilisation ihre edlen wie ihre verbrecherischen Triebe walten lassen und erhöht durch diesen Hintergrund die ungeheure Wirkung. Im Hamlet jedoch erscheint die Welt, in der die altüberlieferte Greuelthat sich abspielt, ganz mit zeitgenössischem Kolorit durchsetzt; in der Hofgesellschaft herrscht die literarische und weltmännische Bildung des shakespeareischen Zeitalters; ihr Benehmen, ihre Konversation, ihre Theaterliebhaberei sind durchaus elisabethanisch, für modische Kleidung und elegante Manieren ist Paris tonangebend, für wissenschaftliche Studien Wittenberg, die ganze Gesellschaft ist in den Glaubenslehren und religiösen Gebräuchen des Christentums auferzogen. In keiner anderen Tragödie hat Shakespeare eine solche anachronistische Umgestaltung vorgenommen. Dies hängt aufs engste mit seiner Auffassung des Helden zusammen, den er in einen modernen Menschen verwandelte. Offenbar entschloß er sich — ähnlich wie früher beim ‚König Johann‘ —, das alte Stück zu bearbeiten, weil er sah, daß die Hauptpersonen ihm eine unendlich viel größere Möglichkeit zu eindringlicher und lebensvoller Charakterentfaltung gewährten, als sein Vorgänger hineinzulegen vermochte. Doch scheint es, daß gerade im Charakter des Hamlet Shakespeares Aufgabe schon durch seinen dramatischen Vorgänger bedeutend erschwert war. Wenn Hamlet sich wahnsinnig stellt, so ist dies in der Sage vollkommen begründet: der Usurpator bekennt selber, daß er den Vater des minderjährigen Prinzen erschlagen habe, der Prinz muß befürchten, daß der Oheim auch ihm nach dem Leben stellen werde, damit er nicht später einmal die Blutrache vollziehen könne, er stellt sich daher wahnsinnig oder besser gesagt, blödsinnig, damit der König garnicht auf den Gedanken komme, ihn für gefährlich zu halten. Der Vorläufer Shakespeares mußte hier eine Aufgabe der Charakterdarstellung vor sich sehen, die durchaus geeignet war, in dem Stil des Marschalls Jeronimo oder des Titus

Andronicus durchgeführt zu werden, und indem er auch den Geist des ermordeten Vaters einführte, hat er den Stoff noch um ein weiteres herkömmliches Effektmittel der Rachetragödie bereichert. Wenn aber, wie dies aller Wahrscheinlichkeit nach der Fall war, der Geist schon in der früheren Tragödie dem Sohne die Umstände seiner Ermordung enthüllte, die alsdann nicht wie in der Erzählung öffentlich, sondern heimlich erfolgt wäre —, so hätte schon Shakespeares Vorgänger einen folgenreichen Widerspruch in den Gang der Handlung gebracht. Denn daß Hamlet sich wahnsinnig stellt, hat nur dann einen Sinn, wenn der Usurpator andernfalls ihn als zukünftigen Bluträcher fürchten mußte, eine Befürchtung die wegfallen muß, wenn es gänzlich unbekannt bleibt, daß der alte Hamlet durch eine Mordtat sein Leben verlor und der Usurpator keine Ahnung davon hat, daß das Geheimnis dem Prinzen enthüllt wurde. Wenn also Hamlet auch im Drama das Lob der berechnenden Klugheit verdienen wollte, das ihm in der Erzählung gespendet wird, dann durfte er nach der Enthüllung des Geistes kein verändertes Wesen annehmen, sondern mußte so weiter leben wie früher und sich so stellen als ob er von nichts wüßte, bis der günstige Zeitpunkt zur Blutrache gekommen war. Falls demnach das bühnenwirksame Spiel mit dem verstellten Wahnsinn bewahrt bleiben sollte, so mußte dafür eine andere Motivierung gefunden werden. Mit ausdrücklichen Worten ist eine solche nicht gegeben, aber wenn Shakespeares Hamlet unmittelbar nach der Erscheinung des Geistes den Entschluß faßt, *to put an antic disposition on*, so ist doch aus dem Zusammenhang zu entnehmen, warum er dies tut: er fürchtet, in der Umgebung des Hofes seine Empörung gegen den Mörder und die Ehebrecherin nicht bemeistern zu können und will sich wahnsinnig stellen, damit den unbedachten Worten, die ihm etwa entfahren könnten, kein allzugroßes Gewicht beigelegt werde. Freilich erweist sich dies Auskunftsmittel als erfolglos, die Königin erblickt zwar in Hamlets Verhalten nur eine gesteigerte Fortsetzung der Seelenstimmung, die sich seiner schon vorher, nach dem Tode des Vaters und der Wiedervermählung der Mutter, bemächtigt hat, aber der König schöpft bald Verdacht, und er glaubt auch nicht, daß

die Liebe zu Ophelia auf Hamlets verändertes Benehmen von Einfluß sei.

Es war somit allem Anschein nach schon durch die Geistererscheinung im vorshakespearischen Hamlet die einfache und klare Motivierung gestört, die dem Verfahren Hamlets in der alten Sage gegeben ist. Im übrigen fand Shakespeare, wie bereits angedeutet, in dem alten Stück die Hauptperson wahrscheinlich auf ähnliche Weise gezeichnet, wie den Jeronimo der Spanish Tragedy, es war wohl dort bereits der Seelenzustand Hamlets nicht so klar und einfach dargestellt, wie in der überlieferten Sage, wo er bei völliger geistiger Gesundheit und mit klarer Überlegung eine geistige Störung erheuchelt. Wie Jeronimo, so hat wohl auch der vorshakespearische Hamlet in der langen Wartezeit, bis er endlich das Vergeltungsrecht üben kann, darunter geseufzt, daß das Schlechte in der Welt triumphiert und das Edle unterdrückt wird, hat sich unter dem fortwährenden Zwang, seinen Ingrim in sich zu verschließen, mit unwillkürlichen Ausbrüchen seiner wahren Empfindung Luft gemacht, hat wohl auch manchmal, wie Jeronimo sich selber Unschlüssigkeit und Mangel an Tatkraft vorgeworfen¹⁾, und ist wie dieser unter dem fortwährenden Zwang der Verstellung, unter dem fortwährenden Druck des Schmerzgefühls um den Ermordeten und des Abscheus vor den triumphierenden Verbrechern in eine Stimmung geraten, die an den Wahnsinn grenzte und ihm auch den Gedanken des Selbstmords nahelegte. Wir können uns denken, daß der Dichter den Anlaß ergriff, seine eigenen trüben Stimmungen unter der Maske einer dramatischen Person zu entfalten. Und die schwermütigen Betrachtungen wirken um so ergreifender aus dem Munde des Königssohnes, der edeldenkend, hochfliegenden Geistes, von der Natur mit allen Gaben reich ausgestattet, durch die Schlechtigkeit, die er in der Welt um sich her entdeckt, um alle seine Illusionen gebracht wird. Auch bot hier der überlieferte Stoff dem Dichter einen Anhaltspunkt, um der tragischen Handlung

1) Vgl. z. B. Spanish Tragedy ed. Schick III 7, 68, III 13, 95 ff. Treffende Bemerkungen über den Seelenzustand Jeronimos verglichen mit demjenigen Hamlets bei H. Laehr, Die Darstellung krankhafter Geisteszustände in Shakespeares Dramen (1898) S. 144 ff.

eine Wendung zu geben, die doch wohl von Shakespeare zuerst hineingelegt wurde: wir sehen bei ihm den Helden der Tragödie in Umstände versetzt, in denen gerade durch seine edeln und liebenswürdigen Eigenschaften seine Lage erschwert und sein Geschick unheilvoll gestaltet wird. In einen ähnlichen Kontrast hatte Shakespeare schon seinen Richard II. und seinen Brutus hineingestellt, hier jedoch übt die tragische Situation noch eine unendlich viel tiefere Wirkung, weil der Dichter seinen Helden mit den unerschöpflichen Schätzen seines eigenen Innern so überreichlich ausgestattet hat.

Auf diesen Gegensatz zwischen Hamlets Naturell und seiner Aufgabe hat zuerst Henry Mackenzie im Jahr 1780 hingewiesen¹, es ist dies bekanntlich auch der Grundgedanke in Goethes berühmten Betrachtungen über Hamlet im Wilhelm Meister und die unabsehbare Hamletliteratur, die sich seitdem entwickelt hat, dreht sich im wesentlichen darum, die seelischen Eigenschaften Hamlets, die ihn an energischem Zugreifen hinderten, genauer zu bestimmen. Nach der Ansicht mancher Erklärer wurde er durch sittliche Feinfühligkeit zurückgehalten, nach andern durch eine sentimentale Weichheit der Empfindung, wieder nach andern durch ein Übermaß des Nachdenkens, wieder nach andern durch ein melancholisches Temperament, und die Vertreter dieser letzten Meinung streiten sich wieder darüber, inwieweit diese Melancholie einen krankhaften und dem eigentlichen Wahnsinn sich nähernden Charakter angenommen habe. Aber noch keinem Erklärer ist es gelungen, von Hamlets Charakter ein Gesamtbild zu entwerfen, in dem man alle Einzelzüge restlos aufgehen lassen könnte, ohne an der oder jener Stelle dem klaren Wortlaut des Dichters Gewalt anzutun. Und nach allen den vergeblichen Bemühungen, die sich über mehr als ein Jahrhundert erstrecken, kann man getrost a priori behaupten, daß auch alle künftigen Bemühungen vergeblich sein werden: es werden stets Widersprüche übrig bleiben, wie sie sich ja auch sonst oft genug einstellen, wenn Shakespeare einen überlieferten Stoff mit der Gewalt seines Genius durchdringt.² Man tut am besten, sich durch diese Widersprüche nicht stören zu

1) Ein Abdruck von Mackenzies Ausführungen bei Furness 2, 148.

2) Näheres hierüber s. o. Bd. IV, S. 327.

lassen, sondern, wie dies ja von jeher die überwältigende Mehrheit der Menschen tat, sich unbefangen hinzugeben an den Eindruck all der ergreifenden Poesie und tiefen Menschenbeobachtung, die Shakespeare in seiner Bearbeitung der alten Blut- und Schauertragödie niedergelegt hat.

Schwieriger scheint uns eine andere Frage, die sich an die Gestalt des Helden der Tragödie anknüpft. Hamlet, der durch die eigene Mutter so schwer Enttäuschte, der am Hof unter allen den Polonius, Rosenkranz und Gündenstern das Geheimnis seines Seelenschmerzes nicht offenbaren darf und in den erschütterndsten Klageönen sich aus dem Elend dieses Daseins hinwegsehnt, dieser Hamlet wurde, nachdem Shakespeare im achtzehnten Jahrhundert seine beherrschende Stellung in der Weltliteratur eingenommen hatte, allen denen ein Freund und Vertrauter, deren Idealismus durch das Getriebe der Welt zurückgestoßen war, deren hochfliegender Geist sich in einer kümmerlichen, verständnislosen Umgebung eingeengt fühlte. Und wenn wir die dichterischen Gestalten aus späterer Zeit betrachten, die etwas von Hamlets Geist in sich haben, vor allem Goethes Werther oder die entsprechenden Gestalten Byrons und seiner Nachfolger in den verschiedenen europäischen Literaturen, so ist es unverkennbar, daß die Dichter typische Vertreter eines unter der Jugend weit verbreiteten Gemütszustandes darstellen wollten. Fraglich ist es jedoch, ob dies schon bei Shakespeares Hamlet der Fall war. Wir sahen schon wiederholt, daß damals eine affektiert melancholische Stimmung in Kavalierkreisen Mode gewesen sein muß und daß manche, die für Kavaliers gelten wollten, aus Snobbismus diese Mode mitmachten.¹ Sonst ist der weichlich-melancholische Typus noch durch Romeo, so lange er in Rosalinden verliebt ist und durch den Herzog in ‚Was ihr wollt‘ vertreten; im übrigen war in Kavalierkreisen der frische und kecke Typus, zu dem man im ‚Hamlet‘ den Laertes rechnen kann, entschieden vorherrschend. Daß ein melancholischer Kavalier wirklich ernsthaft genommen wird, dafür ist uns bisher nur ein Beispiel in

1) Beispiele s. o. Bd. IV S. 330 u. o. S. 89, ein älteres Beispiel Bd. III S. 217.

Chapmans Dowsecer begegnet.¹ Die Melancholie Antonios im ‚Kaufmann von Venedig‘ hat ganz ihren eigenen Charakter, und die melancholische Weltanschauung, die Jaques sich als Ergebnis seines in träumerischem Nichtstun verbrachten Lebenslaufs erworben hat, wird vom Dichter nicht geradezu spöttisch, sondern mehr nachsichtig ironisch behandelt. Hamlet hat im Grund genommen mit allen diesen früheren und späteren Melancholikern nur wenig gemeinsam, schon deshalb, weil sein Gemütszustand durch die entsetzlichsten und furchtbarsten Erfahrungen hervorgerufen ist. Aber indem Shakespeare ihn zum Träger seiner eigenen Gedankenwelt machte, ermutigte er andere, sich gleichfalls in diese Welt zu versetzen; ‚Jedermann glaubte‘, wie Goethe sagt (Dichtung und Wahrheit III 13), ‚er dürfe ebenso melancholisch sein, wie der Prinz von Dänemark, obgleich er keinen Geist gesehen und keinen königlichen Vater zu rächen hatte.‘ Wir dürfen wohl annehmen, daß Hamlet, als er erschien, nicht in dem Grad wie im Zeitalter Werthers die Empfindung hervorrief ‚de te fabula narratur.‘

Wie in den großen Tragödien, die Shakespeare in den nächsten Jahren folgen ließ, so ist auch hier das Hauptinteresse auf die psychologische Entwicklung des Titelhelden konzentriert. Andere Dichter, die die Seelenzustände ihrer Helden in solchen breit ausgeführten Schilderungen entwickeln, rechnen dabei mehr auf eine intime und weniger auf eine starke theatrale Wirkung. Anders Shakespeare. Er zeigt uns mit aller seiner Kunst und Kraft der Veranschaulichung den Helden in seiner tiefen Schwermut und läßt dabei überall hindurchblicken, wie reich und glücklich der Jüngling, den wir in dieser traurigen Zerrüttung vor uns sehen, von der Natur ursprünglich ausgestattet war; zeigt uns seinen selbständig prüfenden Geist, seine auserlesene intellektuelle und weltmännische Bildung, seine Anmut und Liebenswürdigkeit, seine Humanität gegen niedriger Stehende, seine treue Gesinnung gegenüber bewährten Freunden, dabei freilich auch ein Selbstbewußtsein, das geneigt ist, in herrische Rücksichtslosigkeit überzugehen. Und dieses breit ausgeführte Charaktergemälde erscheint ver-

1) S. o. S. 88.

woben in eine Szenenreihe von einer unaufhaltsam sich steigenden, packenden und glänzenden Bühnenwirkung, die uns von der Geistererscheinung auf der Terrasse zu dem Getriebe der Hofgesellschaft, dann zu der Schauspielaufführung und endlich zu der erschütternden Szene im Schlafgemach der Königin hinüberleitet und in ihrer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit der Gestalten und Szenenbilder allen den Glanz und die Bravour der früheren Zeit des Dichters mit der schweren Gedanken-tiefe der späteren Jahre vereinigt.

Dagegen muß hier ebenso wie beim Julius Caesar zugestanden werden, daß der vierte und fünfte Akt sich nicht auf der früheren Höhe hält. Shakespeare, und vermutlich auch schon sein Vorgänger, entfernt sich hier weit von der überlieferten Sage. Wenn Hamlet auf der Fahrt nach England bei einem Kampf mit Seeräubern auf deren Schiff hinüberspringt und auf diese Weise die Heimat erreicht, wenn Ophelia wahnsinnig wird und dann ertrinkt, als sie an einem Weidenbaum am Rand eines Flusses einen Kranz aufhängen will, wenn nachher Hamlet unvermutet zum Leichenbegängnis Ophelias kommt und durch sein wahnsinniges Gebaren mit Laertes in Streit gerät, wenn gleich darauf zwischen ihm und Laertes ein freundschaftlicher Wettkampf in der Fechtkunst veranstaltet wird, wenn Laertes in diesem Kampfspiel den Gegner durch eine scharfe Waffe mit vergifteter Spitze tödlich verwundet und dann, nachdem während des Kampfspiels — man versteht nicht recht wie — die Waffen verwechselt werden und er selber eine tödliche Wunde empfängt: diese ganze Szenenreihe ist bei weitem nicht so glücklich erfunden und vermag uns auch nicht so gewaltig zu packen und mit sich fortzureißen wie die frühere. Auch die Einflechtung der obligaten Clownspäße ist dem Dichter in der Kirchhofszene nicht so glänzend gelungen wie etwa in der Pförtnerszene des Macbeth; die diskrete Komik des Polonius in den früheren Akten tut eine weit größere Wirkung, und die Szene mit Osric, an dem Hamlet nun seine Spottsucht ausläßt, ist nur eine schwächere Wiederholung der früheren Höflingsszenen. Aber auch in diesen letzten Akten, wo nach dem Ausdruck des Theaterpraktikers in Goethes Roman ‚das Stück weder gehen noch rücken will‘,

bewährt der Dichter seine Zaubergewalt, wenn Ophelia, von Wahnsinn umnachtet, all ihren anmutigen Reiz offenbart und die sinnigen Blumenspenden verteilt; der Dichter zwingt uns in seine Bahnen, auch wenn er nicht wie anderwärts bei der Schilderung von solchen Geistesstörungen uns das Warum und Wie glaubhaft macht; auch bei der Schilderung von Ophelias Tod vergessen wir die krasse Unwahrscheinlichkeit gegenüber dem poetischen Bilde, das der Dichter uns vor die Seele zaubert, und ebenso stehen wir in der Gewalt des Dichters, wenn Hamlet auf dem Kirchhof sich in Betrachtungen über Yoriks Schädel versenkt. Vor allem aber hat Shakespeare in der Schlußwendung dieser Szenenreihe sich wieder völlig zu der Höhe der ersten Akte emporgeschwungen, wenn er uns darstellt, wie Hamlet nach all den Qualen des Erdendaseins zur ewigen Ruhe eingeht, und wie alsdann der junge Fortinbras auf dem leichenbedeckten Schauplatz erscheint. Daß an die tragische Katastrophe ein solcher Ausblick in eine neue Zeit sich anschließt, war in dem englischen Tragödienstil damals schon hergebracht, doch erscheint diese Schlußwendung nirgends anderwärts in so grandioser Weise durchgeführt.¹

Daß der Dichter gewiß sein konnte, durch alle die reichen Schätze, mit denen er die alte dramatische Fabel ausgestattet hatte, eine ungeheure Wirkung zu erzielen, dies zeigt sich vor allem in seiner Sorglosigkeit gegenüber den stehengebliebenen oder neu hinzugekommenen Unklarheiten und Widersprüchen, die gerade im Hamlet so auffällig, so zahlreich und so unterschieden für den Gang der Handlung und die Beurteilung der Charaktere in Betracht kommend sind, wie nirgends anderwärts bei Shakespeare. So bleibt es völlig unbestimmt, wie es mit der Erbfolge im dänischen Königshause beschaffen war und wie Claudius durch die Vermählung mit Gertrud die Königskrone erlangen konnte. Unklar ist es auch, warum Claudius bei Aufführung des eingelegten Schauspiels sein Schuldbewußtsein nicht schon in dem Augenblick verriet, als die Vergiftung des alten Königs zu Anfang pantomimisch dar-

1) Vgl. die schönen Worte A. W. Schlegels (Werke 7,35) über diese Schlußwendung und über die tadelnswerte Gewohnheit, sie bei den Aufführungen wegzulassen.

gestellt wurde. Ebenso erfahren wir nicht, ob Rosenkranz und Gldenstern, die Hamlet ins Verderben stürzt, selber etwas davon wußten, daß sie Überbringer eines Mordbefehls waren, wenn auch vermutlich nach der Auffassung Shakespeares ebenso wie bei den früheren Erzählern die beiden Abgesandten willfährige Helfer bei dem Verbrechen sein sollten.¹ Von den Inkonsequenzen und Widersprüchen in den Szenen, wo Polonius, Laertes und Ophelia auftreten, war schon in anderem Zusammenhang die Rede.² Und in den positiven Angaben über Hamlet selber finden sich so deutliche und unverkennbare Widersprüche, daß daran alle Bemühungen der Hamlet-Psychologen scheitern müssen. Es läßt sich in keiner Weise zusammenreimen, daß Hamlet im ersten Akt als ein Jüngling erscheint, der nach der Leichenfeier des Vaters die unterbrochenen Universitätsstudien in Wittenberg wieder aufnehmen will, während er nach dem klaren Wortlaut des letzten Akts dreißig Jahre alt gewesen sein muß, also — namentlich für einen prinzlichen Studenten — ein ganz unmögliches Alter, zu dem es auch schlechterdings nicht passen will, daß im ersten Akt Hamlets Neigung zu Ophelia von Laertes als ‚Ein Veilchen in der Jugend der Natur, Frühzeitig, nicht beständig, s, nicht dauernd‘ bezeichnet wird. Furnivall hat bereits mit Recht bemerkt, daß in bezug auf Hamlets Lebensalter dem Dichter offenbar während der Arbeit das Bild sich verschob. Das jugendliche Alter entspricht ohne Zweifel der Tradition des Stoffes, offenbar hat jedoch der siebenunddreißigjhrige Shakespeare das dichterische Geschöpf, dem er soviel von seinem eigenen Innenleben verlieh, auch unwillkürlich näher an sein eigenes Lebensalter herangerückt.

Am merkwürdigsten ist aber ein Widerspruch, der mit der Modernisierung des Haupthelden und des ganzen Milieus zusammenhängt. Hamlet, der in der Geisterszene von so gewaltigem Schauer gepackt wird, spricht nachher in dem berühmten Monolog von dem unbekannten Jenseits, aus dessen Bereich kein Wanderer wiederkehrt. Der Widerspruch wird

1) Vgl. Belleforest cap. III gegen Ende (Gericke S. LXIV). 2) S. o. Bd. IV S. 325, 327.

dadurch nicht aufgehoben, daß Hamlet schon vorher, am Schluß des zweiten Akts geäußert hatte, die Erscheinung könne vielleicht ein verkappter Teufel gewesen sein. Freilich war die Vorstellung, daß die vermeintlichen Geistererscheinungen von verkappten Teufeln hervorgerufen wurden, bei den protestantischen Theologen in jener Zeit sehr verbreitet, und auch Hamlets Wittenberger Studienfreund Horatio hegt anfangs den Verdacht, daß es sich um eine solche Trugerscheinung handeln könne, die die Menschen an sich locken und in die Nacht des Wahnsinns versenken.¹ Aber wenn Hamlet diesen Zweifel äußert, so soll doch damit nur sein unschlüssiges Zaudern charakterisiert werden. Dagegen im Monolog des dritten Akts spricht Shakespeare selber aus seinem Helden, und die nächtliche Geistererscheinung ist vergessen; wir müssen dem Dichter für die Inkonsequenz dankbar sein, die es ihm ermöglichte, zwei solche Wunder der Poesie in seiner Tragödie zu vereinigen. Jedenfalls konnte er dem Publikum des Globe-Theaters seine Neugestaltung der Hamlettragödie getrost darbieten, auch wenn nicht alles darin klappte und stimmte.

Shakespeares ‚Troilus und Cressida‘ wird zum erstenmal erwähnt am 7. Februar 1603, unter welchem Datum ‚The booke of Troilus and Cresseda as it is acted by my Lord Chamberlens Men‘ für den Buchhändler Roberts ins Buchhändler-Register eingetragen wurde, doch findet sich dort ein Vermerk, wodurch die Erlaubnis zur Drucklegung von einer vorher zu erlangenden ‚sufficient authority‘ abhängig gemacht werden soll. Offenbar ist jedoch das Stück damals nicht im Druck erschienen. Dagegen wurde es am 28. Januar 1609 abermals für eine andre Buchhändlerfirma eingetragen und alsdann mit derselben Jahreszahl und mit Nennung des Verfassers auf dem Titelblatt veröffentlicht. Im übrigen stimmen aber die Titel-

1) I 4, 69 ff. Vgl. zu dieser Auffassung die reichhaltige Zitatensammlung in Burtons *Anatomy of Melancholy* I 2 I 2 (S. 125 der Ausg. v. 1836), wo u. a. gesagt wird: ‚These kind of devils many times appear to men, and affright them out of their wits, sometimes walking at noonday, sometimes at nights, counterfeiting dead men's ghosts.‘ Freilich steht diese protestantische Auffassung im Widerspruch damit, daß der Geist in seiner Erzählung sich ganz in den Vorstellungen des katholischen Glaubens bewegt.

blätter der verschiedenen Exemplare nicht überein; auf einigen wird angegeben, dies Drama sei von der königlichen (shakespearischen) Truppe im Globe-Theater aufgeführt worden, auf andern fehlt diese Angabe, und es findet sich dafür hinter dem Titelblatt ein Blatt, welches jene Vorrede enthält, die uns als eine der merkwürdigsten Prophezeiungen von Shakespeares künftigem Ruhm schon bekannt ist.¹ In der Vorrede wird auch ausdrücklich zugestanden, daß der Druck gegen den Willen der rechtmäßigen Besitzer der Handschrift erfolgte. Besonders merkwürdig ist aber der erste Satz, der die Behauptung enthält, dies neue Stück sei noch niemals durch eine Aufführung entweiht und von den Händen des Pöbels beklatscht worden. Danach sollte man vermuten, daß der Verfasser der Vorrede von den Aufführungen in früherer Zeit nichts wußte und daß, nachdem der Irrtum bemerkt wurde, man die Vorrede unterdrückte und anstatt der Empfehlung, die dort aus dem Umstand entnommen war, daß das Stück noch nicht durch eine Aufführung entweiht sei, nunmehr auf das Titelblatt den empfehlenden Hinweis auf die Aufführung durch die königlichen Schauspieler setzte. Gegen diese Vermutung spricht jedoch der Umstand, daß in den Exemplaren ohne Vorrede das Titelblatt einen integrierenden Bestandteil des ersten Quartbogens bildet, während in den andern Exemplaren der Titel und die Vorrede auf einem eingeschobenen Doppelblatt gedruckt sind.² Es muß demnach eine offene Frage bleiben, wie wir uns den Unterschied zwischen den Exemplaren mit und ohne Vorrede zu erklären haben.

Für die Annahme, daß Shakespeares Drama nicht lange vor dem ersten Eintrag ins Buchhändlerregister, etwa im Jahre 1602 entstand, scheinen auch einige Anspielungen im Stück selber und in der zeitgenössischen Literatur zu sprechen. In einem anonymen Werk ‚Saint Marie Magdalen’s Conversion‘, dessen Vorrede vom letzten Januar 1604 datiert ist, heißt es, daß hier nicht vom Raub der Helena und der Belagerung Trojas, von der Treue des Troilus und der Falschheit der Cressida,

1) S. o. Bd. IV S. 103. 2) Vgl. die ausführliche Erörterung über diesen Druck bei Pollard S. 56 ff., 76 ff.

von Richards Bestrebungen um die englische Krone, von der Wollust des Tarquinius und der Keuschheit der Lucretia, sondern von höheren Dingen gesprochen werde;¹ da hier bei Richard, Tarquinius und Lucretia die Anspielung auf Shakespeare keinem Zweifel unterliegen kann, so wird wohl dasselbe auch für Troilus und Cressida gelten. Und wenn dies Drama durch einen bewaffneten Prologsprecher eröffnet wird, der erklärt, er erscheine in Waffenrüstung, weil das Drama eine Kriegshandlung enthalte, nicht etwa ‚in confidence of author's pen or actor's voice‘, so ist das wohl eine Anspielung auf Ben Jonsons im Sommer, spätestens im Herbst 1601 erschienenenes Drama ‚The Poetaster‘, wo gleichfalls ein bewaffneter Prolog erscheint und erklärt, daß in diesen Tagen ein Schriftsteller gegen neidische und unwissende Beurteiler gerüstet sein müsse. Manche wollen auch noch weitere Anspielungen auf Ben Jonson und seine damalige feindselige Haltung gegen die Shakespearische Truppe entdecken; sie meinen, es müsse sich auf unser Drama beziehen, wenn in dem Cambridger Universitätsstück ‚The Return from Parnassus‘ (gedr. 1606) dem Komiker Kemp die Worte in den Mund gelegt sind, sein Kamerad Shakespeare habe dem Ben Jonson ein Abfuhrmittel beigebracht, durch das sein Kredit beschmutzt wurde (a purge that made him beray his credit). Diejenigen, die diese Stelle auf Troilus und Cressida beziehen, wollen in der Rolle des Ajax allerlei Anspielungen auf Ben Jonson entdecken, doch wissen sie hierfür nichts wirklich Plausibles beizubringen. Offenbar hat Shakespeare sich hier mit dem ironischen Seitenblick im Prolog begnügt und hat dem anmaßlichen Pedanten die energische Züchtigung, von der Kemp spricht, bei einem anderen, jetzt nicht mehr nachweisbaren Anlaß zuteil werden lassen, es sei denn, daß das Stück bei den ersten Aufführungen noch polemische Stellen enthielt, die später entfernt wurden, als sie ihr aktuelles Interesse verloren hatten.² Jedenfalls sprechen alle in-

1) Ein Abdruck der betreffenden Stelle bei Munro 1, 125.

2) Es liegt nicht die mindeste Ursache vor, das Knittelversdrama von Troilus und Cressida, das in Marstons *Histriomastix* (s. o. S. 218) erwähnt wird, irgendwie mit Shakespeares Drama in Verbindung zu bringen. Ebenso sind alle bisherigen Versuche verfehlt, aus Stilunterschieden oder inhalt-

neren Gründe dafür, daß dieses Werk aus derselben Zeit stammt, aus welcher Tragödien wie Hamlet, Lear und Timon und Komödien wie Maß für Maß hervorgingen. Es zeigt denselben Grundton einer Weltbetrachtung, die von allen optimistischen Illusionen vollständig frei ist. Während jedoch anderwärts der Dichter in so gewaltigen, düstern Zügen die Gemeinheit und Schlechtigkeit schildert, findet er hier Töne des genial übermütigen Spottes, der ihm in früherer Zeit so reichlich zu Gebot gestanden hatte und der diesem Werk seiner pessimistischen Periode einen so ganz eigenartigen Charakter verleiht. Man wird gewissermaßen an den Spötter Shaw erinnert, wenn man sieht, wie die Gestalten der Sage, die durch die Tradition geheiligt waren, hier behandelt sind.

Der Hintergrund, von dem sich diese geistsprühende, pessimistisch-zynische Schilderung des menschlichen Getriebes abhebt, ist dem trojanischen Sagenkreis entnommen. Daß die Behandlung dieses Sagenkreises durch die mittelalterlichen Dichter noch sehr stark auf das Zeitalter der Renaissance hinüberwirkte, tritt bei einer genaueren Betrachtung immer deutlicher hervor. Die Tatsachen des Kriegs, wie sie von den mittelalterlichen Erzählern berichtet werden, stammen bekanntlich nicht aus Homer, sondern aus den Prosaberichten des Dares und Dikty's, den größten Einfluß gewann die Erzählung des französischen Dichters Benoît (12. Jahrh.), der nicht nur den Stoff durch neue Erfindungen bereicherte, sondern vor allem die Transponierung der Begebenheit in den Geist des mittelalterlichen Rittertums und der mittelalterlichen Galanterie vollständig durchführte. Auf diese Art umgestaltet, war die Geschichte des trojanischen Kriegs für die Engländer im Zeitalter Shakespeares vor allem durch das Troy book von Lydgate und durch Caxtons Übersetzung von Lefèvre's ‚Recueil‘ bequem zugänglich. Wie Heywood in seinem Drama ‚The Iron Age‘¹, so hat auch Shakespeare aus Caxtons Buch geschöpft. Die Begebenheiten, die er darstellt, sind im wesentlichen von dorthier entlehnt, so z. B.

lichen Widersprüchen auf eine Entstehungszeit der einzelnen Teile in verschiedenen Perioden oder auf Mitwirkung anderer Theaterdichter zu schließen.

1) S. u. Buch XII. Ein Neudruck des Lefèvre-Caxtonschen ‚Recueil‘ von Sommer, 2 Bde. 1894.

die große Beratung der Söhne des Priamus, der Besuch Hektors im griechischen Lager, die durchaus unhomerischen Kampfszenen des letzten Aktes¹; auch manche Einzelheiten, die sich dort nicht finden, — z. B. daß Hektor jeden Griechen zum Zweikampf herausfordert, der daran zu zweifeln wagt, daß Hektors Frau die schönste und beste von allen Frauen sei, — sind durchaus in demselben Geist und Stil hinzugedichtet. Daneben aber war Shakespeare auch mit allem dem vertraut, was sich über die Ereignisse des Krieges aus den lateinischen Schulautoren entnehmen ließ; daß die pathetische Schilderung von Trojas Fall im zweiten Buch von Virgils Aeneis sich seinem Geiste tief eingeprägt hatte, ergab sich schon früher aus der großen Schilderung des Gemäldes in seinem Epos Lucretia, aus der Rede des Schauspielers im Hamlet und aus vielen gelegentlichen Anspielungen; auch stand Virgil mit den mittelalterlichen Erzählern insofern nicht in Widerspruch, als er in demselben trojafreundlichen Sinne berichtet, leiteten ja doch auch die Franken und Briten, ebenso wie die Römer ihre Herkunft von den Trojanern ab, eine Vorstellung, die unserm Dichter schon aus seinem Holinshed geläufig war. Ebenso mußte Shakespeare schon aus dem Schulunterricht die Gestalt des greisen Nestor vertraut sein, der in seiner mittelalterlichen Quelle ganz in den Hintergrund trat.² Das nämliche gilt auch für die Gegenüberstellung der rohen Kraft des Ajax und der überlegenen Weisheit des Ulysses; die Schilderung des Streites der beiden um die Waffen des Achilles in Ovids Metamorphosen wurde ja von den humanistischen Schulmännern mit Vorliebe benutzt zur Einprägung des Gemeinplatzes, daß die Geisteskraft höher zu schätzen sei als die Körperstärke. Ajax in Shakespeares Drama mit seiner rohen Körperkraft und grotesken Albernheit ist ganz der ‚Ajax stolidus‘, von dem Ulysses dort behauptet, er sei zu dumm, um die Bilder auf dem Schilde des Achilles verstehen zu können.³

1) Am sorgfältigsten ist dieses Abhängigkeitsverhältnis dargelegt von Small, S. 150 ff., wo auch die früheren Bearbeiter dieser Frage, unter denen vor allem Hertzberg zu erwähnen ist, zitiert sind. 2) Daß der Charakterzug I 3, 175 ff. aus Chapmans Homer stammt, hat Small S. 166 mit Recht bemerkt. 3) Vgl. Met. XIII 295, 327 und Shakespeares Lucretia 1394 ff. Über ein älteres Drama von Ajax und Ulysses s. o. Bd. IV S. 31. Einzel-

Vor allem aber ist die Liebesgeschichte, die im Vordergrund der Handlung steht und dem Drama seinen Namen gegeben hat, eine rein mittelalterliche Erfindung. Sie stammt von Bénéoit und wurde dann vermittelt der lateinischen Prosabearbeitung seines Gedichts durch Guido von Colonna (1280) für die Literatur aller europäischen Völker von vorbildlicher Bedeutung. Bénéoit erzählt, wie der trojanische Priester Kalchas, der das Unglück seiner Vaterstadt voraussah, zu den Griechen überging. Seine schöne Tochter ‚Briseide‘, die in Troja zurückbleibt, hat ein Liebesverhältnis mit Troilus, dem Sohn des Priamus, der bei Homer nur flüchtig erwähnt wird, aber schon bei Dares als einer der tapfersten Helden auf trojanischer Seite erscheint. Nachdem Kalchas durchgesetzt hat, daß seine Tochter den Griechen ausgeliefert wird, nehmen die Liebenden einen schmerzlichen Abschied und geloben sich ewige Treue; doch bald darauf ergibt sich Briseide dem Diomedes. Diese Episode wurde vor allem dadurch berühmt, daß Boccaccio sie herausgriff und daraus seine epische Dichtung Filostrato gestaltete, eine poetische Schilderung seiner eignen Erfahrungen mit der neapolitanischen Jugendgeliebten. Die Vorgeschichte ist hier neu hinzuerfunden; bei Boccaccio ist die Tochter des Kalchas eine Witwe, und während wir bei Bénéoit nichts darüber erfahren, wie Troilus und Briseide sich ineinander verliebten, sind die zwei ersten Gesänge von Boccaccios Epos mit der Schilderung ausgefüllt, wie Criseida — so heißt sie bei ihm — von Troilus erobert wird mit Hilfe seines schlauen Freundes Pandarus, der als Vetter der Criseida sich ihr nähern und seine Überredungskünste spielen lassen kann. Boccaccios Erzählung wurde von Chaucer in seinem Epos von Troilus und Chriseide frei bearbeitet mit reichlicher Beimischung von Moralisationen und historisch-mythologischen Exkursen und Anspielungen, die in ihrer liebenswürdigen Pedanterie sich ganz hübsch ausnehmen. Wie beliebt und berühmt Chaucers Dichtung in England wurde, geht unter anderem auch daraus hervor, daß das

heiten wie die trojanische Gesandtschaft des Ulysses (IV 5, 116) konnte Shakespeare von Ovid entlehnen. Übrigens war Ajax auch durch das in der Elisabethanischen Literatur sehr beliebte Wortspiel mit ‚a jakes‘ in ein burleskes Licht gerückt; vgl. z. B. *Love's Labour's lost* V 2, 581.

Wort Pandar in England die allgemeine Bedeutung ‚Kuppler‘ annahm. Lydgate und Caxton erledigen die Liebesgeschichte des Troilus mit ein paar kurzen Worten und verweisen im übrigen auf Chaucer, der für die Troilus-Cressidaszenen auch Shakespeares einzige Quelle ist. Aber schon auf die Dramatiker vor Shakespeare hatte die Erzählung ihre Anziehungskraft ausgeübt. Der Franzose Milet¹ in seinem weitschweifigen *Mysterium* ist wohl der erste, der das berühmte Liebespaar in dramatischer Gestalt vorführte; er entlehnte die Episode mit dem übrigen massenhaften Rohstoff aus der Erzählung des Guido von Colonna. Dagegen hat der Kapellmeister Cornyshe, der 1517 am Hofe Heinrichs VIII. ein Troilusdrama aufführte, in dem er selber die Rolle des Kalchas übernahm, den Stoff ohne Zweifel aus Chaucer entlehnt; Criseida erschien bei dieser Aufführung ‚wie eine ehrbare Witwe in schwarzem Sarsenet‘ und bildete so einen effektvollen Kontrast zu den übrigen Personen, die in griechischen Gewändern mit Gold besetzt auftraten. Von dem humanistischen Dramatiker Grimald hören wir, daß er einen *Troilum ex Chaucero* verfaßte und auch auf der volkstümlichen Bühne war offenbar schon vor Shakespeares Drama das berühmte Liebespaar zu wiederholten Malen erschienen.²

Daß auch Shakespeare schon lange Zeit vor Abfassung seines Dramas mit der Geschichte des Troilus wohlvertraut war, ergibt sich aus den zahlreichen Anspielungen, die sich durch seine Werke hindurchziehen, selbst in die pathetische Schilderung der Zerstörung Trojas in seinem Epos *Lucretia*, die sonst ganz von Virgil inspiriert ist, hat sich Troilus eingeschlichen, der immer wieder als Muster eines treuen Liebhabers genannt wird. Und es scheint, daß in der Epoche, wo der Dichter so oft Vertrauensselige und durch das Getriebe der Welt grausam Enttäuschte auf der Bühne erscheinen ließ, er sich um so leichter entschloß, durch eine Darstellung der unglücklichen Liebe des trojanischen Prinzen mit dem berühmtesten Dichter seiner Nation zu wetteifern. Dabei hat er die überlieferte Erzählung mit vollster Freiheit umgestaltet und für seine Zwecke

1) Über Milet s. o. Bd. I² S. 375 f. 2) S. o. Bd. III S. 570 u. Bd. IV S. 232 f.

energisch zusammengedrängt. Er erspart uns die weitläufige Schilderung, wie Troilus zum erstenmal Cressida erblickt und sich in sie verliebt und dann seine Liebe dem Pandarus anvertraut. Beim Beginn des Stücks erscheint Troilus schon als ein sehnsüchtig Schmachter und die Bemühungen des geschäftigen Pandarus sind schon im vollsten Gange. Dann werden die Wochen und Monate der glücklichen Liebe hier wie in ‚Romeo und Julia‘ auf eine einzige Liebesnacht zusammengedrängt. Auch der ganze Hergang, wie Cressida dem abwesenden Troilus untreu wird, spielt sich im kürzesten Zeitraum ab; hier dient die dramatische Zusammendrängung zugleich auch zur Charakteristik des Weibes, das im Gegensatz zu Chaucers läßlicher und glimpflicher Behandlung mit dem schneidendsten Hohn bedacht wird. Und ebenso ist es mit der Entdeckung der Untreue durch Troilus; keine lang hingezogene, qualvolle Ungewißheit, bis endlich Troilus erfährt, daß Cressida ein Liebeszeichen, das sie von ihm empfing, an Diomedes weiter verschenkte, sondern alles entscheidet sich in einer Belauschungsszene, in welcher Troilus Zeuge ist, wie Cressida den schnöden Verrat begeht. Diese erscheint nicht wie bei Boccaccio und Chaucer als Witwe, sondern als Mädchen, doch von vornherein als schlaue Kokette, die in kluger Berechnung ihre Bereitwilligkeit nicht allzu rasch zu erkennen gibt.¹ Dagegen hat der Dichter seinen Troilus mit der ganzen leidenschaftlichen Glut eines jugendlichen Liebhabers ausgestattet und während er anderwärts mit derartigen Schilderungen uns im tiefsten Innern ergreift, dient diese Leidenschaft hier, wo sie an ein solches Weib verschwendet ist, nur dazu, den Eindruck der ironischen Bitterkeit zu verstärken. Vor allem aber wird dieser Eindruck verstärkt durch die originellen Züge, die der Gestalt des Pan-

1) Was sie als Grund angibt (I 2, 320): ‚achievement is command. ungain'd beseech‘ erinnert an den Ausspruch Montaignes III 5: ‚Soudain qu'elles sont à nous, nous ne sommes plus à elles.‘ Wenn Troilus schon bei Cressidas Abschied die Besorgnis hegt, daß einer von den feineren und kunstreicheren Griechen den ungeschickten trojanischen Krieger aus ihrem Herzen verdrängen könne, so ist das ein aus Chaucer (IV 213) entlehnter Zug; von dort (V 218f.) stammt auch der Widerwille des Troilus gegen die Wahrsagerkünste seiner Schwester Cassandra.

darus verliehen sind. Chaucer hatte bereits diesem Charakter einige neue humoristische Lichter aufgesetzt und seine erfolgreiche Geschäftigkeit bei der Vereinigung des Liebespaares stärker betont. Schon bei ihm konnte Shakespeare finden, wie Pandarus vom Fenster aus den vorüberreitenden Troilus der Cressida zeigt und ihn anpreist, wie er dann sein Haus für die Zusammenkünfte der Liebenden hergibt und am Morgen nach der ersten Nacht seine ironischen Späße mit Cressida treibt. Indes ist Pandarus bei Chaucer ebenso wie bei Boccaccio ein treuer Freund und Waffengefährte des Troilus, der selber hoffnungslos liebt, aber doch voll aufopfernder Hingebung dem Freunde zu dem Glück der Liebe verhelfen will und dann auch sein Unglück schmerzlich mitempfindet; wir müssen uns offenbar den Pandarus bei Chaucer ebenso wie bei Boccaccio als einen jungen Mann, ungefähr gleichaltrig wie Troilus, vorstellen. Shakespeare hat ihn zu einem komischen Alten umgeschaffen; ich möchte vermuten, daß er dabei an einen bestimmten Schauspieler seiner Truppe dachte, für den er auch die Rollen des Polonius und des Menenius Agrippa gedichtet haben mag. So wurde aus dem jugendlichen Genossen ein zynischer alter Onkel, der die Nachwirkung früherer Liederlichkeit noch in seinen Gliedern spürt und längst schon zu den Freuden der Liebe untauglich, doch wenigstens anderen Kuppeldienste leisten will, offenbar weniger aus Freundschaft als nach dem Grundsatz, *l'art pour l'art*.

Bei Chaucer verläuft die Geschichte ohne einen rechten Abschluß. Von Cressida erfahren wir nichts weiter, als daß sie nach dem Verrat noch ein paar heuchlerische Briefe an Troilus schickt, in bezug auf Troilus wird nur ganz kurz angedeutet, wie er durch den Verrat zum Haß und zur Tapferkeit im Kampf gegen die Griechen entflammt wurde, wie er nach Hektors Tod als der heldenmütigste Streiter der Trojaner anerkannt war, wenn es ihm auch nicht gelang, sich dem Diomedes zu einem Kampf auf Leben und Tod gegenüber zu stellen, wie er aber schließlich von der Hand des Achilles fiel. Shakespeare hat die Begebenheit nicht bis zum Tode des Troilus weitergeführt, bei ihm sind wir am Schluß nur noch Zeugen einer Reihe von Kampfszenen ohne sonderliches Interesse, und dadurch, daß die Handlung im Sande zu verlaufen scheint, wird

der Eindruck verstärkt, daß der Dichter den geschilderten Herzenswirren mit einer pessimistischen Gleichgültigkeit gegenübersteht. Auch entspricht es durchaus dem Charakter des Stücks, daß die Tradition unverwertet bleibt, wonach Cressida von der Strafe des Schicksals ereilt wurde.¹ Ganz unvermittelt bricht die Szenenreihe ab, indem Troilus dem alten Kuppler, der ihm auf dem Schlachtfeld begegnet, ein paar Schmähworte zuruft und dieser sich dann mit einem zynischen Schlußkompliment an die Zuschauer wendet.

So hat Shakespeare die Kämpfe und die Liebesabenteuer der Trojaner inhaltlich durchaus im Anschluß an die mittelalterliche Tradition geschildert. Dagegen zeigt er bei seiner Darstellung der inneren Vorgänge im Lager der Griechen den unverkennbaren Einfluß Homers; alle die homerischen Einzelszüge, die er verwertete, konnte er in denjenigen Gesängen der Ilias finden, die seit 1598 in Chapmans Übersetzung vorlagen²: wie der stolze Achilles sich mit Patroklos in sein Zelt zurückzieht, wie Agamemnon, Ulysses, Nestor darüber beraten, auf welche Weise sie ihn versöhnen könnten, wie Ulysses und andere ihn vergeblich umzustimmen suchen, worauf Ajax durchs Los bestimmt wird, im Einzelkampf Hektor gegenüberzutreten und dieser Einzelkampf mit Freundschaftsbezeugungen der beiden Helden endet. Aber Shakespeare hat auch hier, obwohl er ein paar Einzelszüge in getreuem Anschluß an Homer übernahm, doch den mittelalterlich-anachronistischen Grundton beibehalten. So kämpfen die Helden — um nur ein Beispiel herauszugreifen — nicht auf Streitwagen, sondern nach mittelalterlicher Art auf Streitrossen. Und die Götter, die unablässig in den Gang der Handlung eingreifen, spielen bei ihm ebenso wenig eine Rolle, wie bei den mittelalterlichen Bearbeitern.

1) Daß Shakespeare diese Tradition kannte, wonach Cressida von den Göttern zur Strafe mit dem Aussatz heimgesucht und furchtbar entstellt wurde, ergibt sich aus Henry 5 II 80. Diese Tradition geht zurück auf Henryson (Poems ed. S. Smith 1908 II 3ff.); sie wurde auch in dem ‚Plot‘ (s. o. Bd. IV S. 232) und in Heywoods ‚Four Ages‘ S. 386 verwertet. 2) I, II u. VII—XI. Ein Nachweis der Anklänge an diese Bücher bei Small S. 164. Der Tod des Patroklos und was sich daran knüpft, kann übrigens nicht von dort stammen.

Dabei hat er dieser homerischen Szenenreihe einen völlig neuen Sinn untergelegt. Von dem schweren Unrecht, das Agamemnon dem Achilles zufügte, ist nicht die Rede, wir gewinnen den Eindruck, daß Achilles sich bloß aus launenhaftem Übermut zurückzog, um die anderen seine Unentbehrlichkeit fühlen zu lassen, nur gelegentlich wird auch seine Liebe zu Priamus' Tochter Polyxena erwähnt, die bei den mittelalterlichen Erzählern der eigentliche Grund für die Untätigkeit des Achilles ist. Auch ist es ein völlig neuer Zug in Shakespeares Darstellung, daß durch die Verschiebung des Ajax dem Achilles zum Bewußtsein gebracht werden soll, er sei nicht so unentbehrlich wie er meint; dieses von Ulysses geleitete kluge Manöver und die große Szene, in der Ulysses darlegt, wie leicht die Welt das Vergangene vergißt, und wie ein Mann, der eine führende Stellung bewahren will, sich unablässig wieder von neuem betätigen muß, gibt dem Dichter Gelegenheit, eine Fülle von praktischer Lebensweisheit in der abgeklärtesten Form zu spenden. Offenbar macht es ihm Freude, diese gescheiten Betrachtungen dem Ulysses in den Mund zu legen, der ihm von allen griechischen Helden bei weitem der sympathischste war und den er schon in seiner Lucretia so geistreich charakterisiert hatte. Ebenso ergreift er als Aristokrat gern den Anlaß, seinen Lieblingsgemeinplatz von der Notwendigkeit der Standesunterschiede in dieser Rolle vorzubringen, die auch — ganz in Shakespeares eignem Sinne — eine freundliche Beurteilung des Troilus und eine schneidend scharfe Beurteilung der Cressida enthält.¹

Im übrigen herrscht in diesen homerischen Szenen ganz dasselbe Kolorit und derselbe Grundton wie in denen, die aus der mittelalterlichen Tradition stammen und in denen sich der Geist der satirisch-ironischen Menschenverachtung aus dem Stoff ungezwungen ergab. Zwar sollte man erwarten, daß die kraftvolle und eigenartige, durch und durch elisabethanische Übersetzung Chapmans den Dichter ebenso wie seine Zeitgenossen mit Begeisterung und Bewunderung für die neu aufgetane

1) Vgl. IV 5, 55 ff., 96 ff. Daß bei der Rede I 3, 75 ff. die Worte des Homerischen Odysseus gegen die Polykoiranie mit eingewirkt haben mögen, hat bereits Small S. 165 mit Recht bemerkt.

homerische Welt erfüllt hätte. Aber davon ist nichts zu verspüren. Achilles trägt auch in den Szenen Homerischer Herkunft durchaus die unedlen Züge der mittelalterlichen Überlieferung und Shakespeare hat sogar den Freundschaftsbund zwischen Achilles und Patroklos widerwärtig verunstaltet; er betrachtet ihr Verhältnis als päderastisch, wofür ihm weder in der mittelalterlichen, noch in der humanistischen Literatur ein Anhalt geboten war. Eine homerische Gestalt, bei der er mit besonderer Vorliebe verweilt, ist Thersites. Diese groteske Figur war nicht wie die übrigen homerischen Helden durch die Vermittlung der lateinischen Dichter den humanistisch Gebildeten vertraut geworden, aber Shakespeare hat sie in der Stimmung, in der er Chapmans Homer auf sich einwirken ließ, mit sichtlichem Behagen herausgegriffen. Es mußte ihm für sein Stück willkommen sein, daß ihm hier mitten im Kreis der Heroen ein Vertreter des Clownfaches ungesucht entgegentrat, und in schneidendem Gegensatz zu Homer läßt er uns durchfühlen, wie der Gemeinste und Ruppigste im ganzen Heerlager diesen großen Feldzug wegen eines fortgelaufenen Weibsbildes doch wohl am richtigsten beurteilt. Dadurch hat Thersites, im Gegensatz zu anderen humorvolleren Shakespearischen Clownfiguren, etwas von dem boshaft schadenfrohen Charakter des Vice des älteren englischen Theaters erhalten.¹

1) Näheres hierüber s. o. Bd. IV S. 347. In dem ‚Plot‘ (s. ebd. S. 232) wird Thersites nicht erwähnt.

Zwölftes Buch.

Die Zeit von c. 1603 bis 1608.

Es war schon früher die Rede davon, daß in diesem Zeitraum zunächst infolge der Thronbesteigung Jakobs I. eine Änderung in der äußeren Stellung der drei namhaftesten Schauspielertruppen eintrat. Der theaterfreundliche neue König erhob wenige Wochen nach seinem Regierungsantritt die Shakespearische (Chamberlains-) Truppe zur königlichen Schauspielergesellschaft und gab ihr damit auch ein offizielles Zeugnis ihrer hervorragenden Stellung. Um dieselbe Zeit traten die Schauspieler des Lord Worcester als ‚Queen’s Players‘ in die Dienste der Königin Anna. Späterhin finden wir diese Truppe im Red Bull Theater in Clerkenwell; Heywood blieb, wie es scheint, auch weiterhin ihr Hauptlieferant für Theaterstücke. Die Admiraltruppe trat in die Dienste des jungen Kronprinzen Heinrich, doch wissen wir über das Repertoire dieser Truppe, über welches wir in der vorhergehenden Zeit dank den Aufzeichnungen Henslowes so eingehend unterrichtet waren, in diesen Jahren sehr wenig. Um so reichlicher fließen die Nachrichten über die Chorknabentruppen. Die Knaben der königlichen Kapelle, die zunächst ihre Aufführungen im Blackfriars-theater fortsetzten, heißen seit Anfang 1604 ‚Children of the Revels to the Queen‘; die Chorknaben von St. Paul traten, wie es scheint, im Jahre 1607 als ‚Children of the Kings Revels‘ unter das Protektorat des Königs, als Schauplatz diene ihnen nunmehr das Refektorium des Whitefriars-Klosters in Fleet Street. Es wurde schon angedeutet, daß das Theater der Chorknaben in dieser Zeit seinen eigenartigen Charakter verlor und daß jetzt gegenüber dem früher vorherrschenden phantastisch-heiteren Element das derbrealistische sehr stark hervortrat.

Die Zahl der erhaltenen Dramen (etwa 65 bis 70, darunter mindestens 28 Chorknabenstücke) ist beträchtlich größer als in einem der früheren Zeiträume, doch sind sie hauptsächlich von den bewährten Playwrights verfaßt, die wir bereits aus früherer Zeit kennen. Am zahlreichsten ist wiederum Shakespeare mit ungefähr acht Dramen vertreten. Neben ihm entfaltet Chapman jetzt wieder eine größere Fruchtbarkeit (etwa sieben bis acht Dramen), wir lernen ihn auch jetzt zuerst als Tragödiendichter kennen. Als alte Bekannte, die in der früheren Art weiter fortwirken, erscheinen Dekker und Heywood, während Marston sich jetzt als Verfasser von Dramen aus dem Londoner Leben von einer neuen Seite zeigt. Doch wird das realistische Londoner Lokaldrama jetzt vor allem durch Middleton in einer originellen Weise vertreten, die auch andere zur Nachahmung reizte. Von keiner anderen Gattung besitzen wir in diesen Jahren auch nur entfernt so zahlreiche Beispiele. Ben Jonson vergrub sich während dieser Zeit in anderweitige Studien und schrieb nur ein einziges Bühnenstück, das Lustspiel *Volpone*. Bedeutende neue und eigenartige dichterische Persönlichkeiten treten zunächst nicht hervor, nur daß John Day, welchen wir bis dahin im wesentlichen bloß aus Henslowes Aufzeichnungen als stets bereiten Lieferanten von Stücken der verschiedensten Kunstgattungen kennen gelernt hatten, jetzt einige Dramen jener leichteren, heiter-phantastischen Art verfaßte, die seinem Naturell besonders entsprach. Außerdem tritt uns jetzt zuerst die rätselhafte Erscheinung Tourneurs entgegen, ferner ist Sharpham mit zwei Dramen vertreten, und später gegen Ende dieses Zeitraums erscheinen zuerst die Dioskuren Beaumont und Fletcher, die dann in den nächsten Jahren ihren für die Stuartzeit so charakteristischen neuen Stil schufen. Ergänzt wird dieses bunte Bild noch durch eine Reihe von anonymen Dramen, als deren Verfasser wir wohl auch hier in manchen Fällen begabte Dilettanten voraussetzen dürfen, die der dramatischen Muse einen gelegentlichen Tribut entrichteten.

In diesem Zeitraum fällt es ganz besonders schwer, die auf wenig Jahre zusammengedrängte und so unendlich mannigfaltige theatralische Produktion in einer übersichtlichen Darstellung vorzuführen, zumal da wir gerade mehrere der

fruchtbarsten Theaterschriftsteller, wie Chapman, Dekker, Heywood, sich in den verschiedenartigsten Stoffgebieten und Kunstrichtungen bewegen sehen. Es empfiehlt sich hier, bei der Einteilung den stofflichen Gesichtspunkt in den Vordergrund zu stellen, ohne jedoch an ihm einseitig festzuhalten.

Unter den Gattungen, die von früher her eingebürgert waren, sehen wir die Komödien, in denen sich auf einem exotischen Schauplatz eine Handlung von abenteuerlich-phantastischem Inhalt abspielt, einen breiten Raum einnehmen. Auch Shakespeare, der im vorhergehenden Zeitraum die höchsten Meisterwerke dieser Gattung hatte ausgehen lassen, wurde ihr in dieser Zeit der Tragödiendichtung nicht völlig untreu, wenn auch jetzt in seinen beiden Komödien ‚Ende gut, alles gut‘ und ‚Maß für Maß‘ der Geist der gleichzeitigen tragischen Dichtungen so deutlich seine Spuren zurückgelassen hat, daß diese Komödien am besten von den gleichzeitigen stofflich verwandten abgesondert und zusammen mit seinen Tragödien behandelt werden.¹

1) In diesem Zusammenhang sei auch noch eine Komödie kurz erwähnt, die eine völlig vereinzelte Stellung einnimmt, auch darin, daß sie in der shakespeareischen Epoche das einzige Beispiel eines außerhalb Londons veröffentlichten volkstümlichen Dramas darbietet. Es ist dies die anonyme Komödie ‚Philotus‘ (Edinburgh 1603, Neudruck für den Bannatyne Club 1835). Sie beruht auf der achten Novelle von Riche (s. o. Bd. IV S. 227), die ihrerseits wiederum ganz aus Motiven der italienischen Komödie besteht (vgl. Moore Smith in der *Modern Language Review* 5, 342 ff): ein Alter — der Titelheld Philotus —, der ein junges Mädchen freien will, ein Bruder des jungen Mädchens, der diesem täuschend ähnlich sieht und sich in weiblicher Verkleidung einem andern jungen Mädchen, nämlich der Tochter jenes Alten nähert und in seiner Verkleidung ein Ereignis herbeiführt, das seine Vermählung mit ihr unvermeidlich macht, ebenso wird natürlich auch die Braut des alten Freiers schließlich durch die Hand eines jugendlichen Liebhabers belohnt. In der erwähnten Komödie finden wir dann noch ein neues Motiv, das in der Novelle fehlt, aber gleichfalls an die italienische Komödie gemahnt: der Alte veranlaßt eine Kupplerin, sie möge doch das junge Mädchen bereden, ihn zu heiraten; die Kupplerin sagt dann dem Mädchen, sie solle ihn nur heiraten, sie könne ihm ja Hörner aufsetzen. Merkwürdigerweise bewegt sich diese Komödie durchaus in mittelalterlich-naivem Stil und in gereimten Strophen, größtenteils nach dem auch in den Mysterien beliebten Schema aaabcccb. Den Schluß macht ein ‚Messinger‘ mit einem Gebet für den König. Wie Brotanek (*Festschrift zum*

Dagegen haben Marston und Chapman in den exotisch-abenteuerlichen Komödien, die sie auch weiterhin für das Chorknabentheater verfaßten, im wesentlichen den Kunststil beibehalten, den wir aus dem vorhergehenden Zeitraum kennen. Das erste Werk Marstons, das hier zu erwähnen wäre, ist sein ‚*Malcontent*‘, eingetragen am 5. Juli 1604 und mit derselben Jahreszahl gedruckt, vorangestellt ist eine schmeichelhafte lateinische Widmung des Dichters an den früher so heftig befehdeten Ben Jonson. Auf dem Titel fehlt, wie öfters bei Marston, die dramatische Gattungsbezeichnung. In der Blütezeit Beaumonts und Fletchers nannte man solche Stücke Tragikomödien, in diesem Fall kann man auch mit Thorndike¹ von einer Bluttragödie mit komödienhaftem Schluß reden. Die Hauptperson ist Giovanni Altofronto, der vertriebene Herzog von Genua; er lebt am Hofe des Usurpators Pietro verkleidet unter dem Namen Malevole, mit scharfem Spott alle die charakterlosen und schmeichlerischen Hofherren, die koketten und kupplerischen Hofdamen kritisierend, dabei stets auf eine Gelegenheit zur Wiedergewinnung seines Thrones lauernd, von niemandem erkannt, als von dem redlichen alten Hofherrn Celso. Er bemerkt sehr wohl, daß die leichtfertige Gemahlin des Pietro ein ehebrecherisches Verhältnis mit dem Hauptbösewicht Mendoza hat, der darauf lauert, sich selber an die Stelle ihres Ehemanns zu setzen und diesen durch Malevole ermorden lassen will. Malevole aber hat eine ingrimmige Freude daran, den Usurpator über die Untreue seiner Frau zu belehren, dann aber enthüllt er ihm auch noch den Mordplan Mendozas und verabredet mit ihm, er solle als Einsiedler verkleidet an den Hof kommen und seinen eigenen Tod dem Mendoza melden, so daß also nun zwei entthronte Fürsten sich verkleidet am Hofe des neuen Usurpators Mendoza aufhalten, der jetzt, um seine Herrschaft zu befestigen, sich mit der tugendhaften Maria, der gefangen gehaltenen Gemahlin Altofrontos vermählen will. Im übrigen verlohnt es sich nicht, die hieraus sich ergebenden

VIII. allg. deutschen Neuphilologentag S. 1 ff.) gezeigt hat, wurde der *Philotus* höchst wahrscheinlich von dem schottischen Dichter Alexander Montgomerie verfaßt.

1) Vgl. Thorndike, *Relations* S. 111.

weiteren Verwicklungen mit allen ihren krassen Unwahrscheinlichkeiten aufzuzählen, genug, daß am Schluß die beiden Enthronten zusammen mit andern Verschwörern bei einem Maskentanz den neuen Usurpator überfallen, der alsdann mit Fußtrittten weggejagt wird, worauf Altofronto wieder den Thron besteigt. Also die ganze Intrige mit dem Usurpator, dem vertriebenen und verkleideten Fürsten, der tugendhaften und vom Usurpator umworbenen Fürstin, dem Maskentanz der Verschwörer, das alles hat, von der Schlußwendung abgesehen, eine unverkennbare Ähnlichkeit mit Marstons früherer Greueltragödie ‚Antonio und Mellida‘. Doch hat Marston inzwischen durch fortgesetzte Übung gelernt, die unwahrscheinlichen Situationen mit noch größerer Virtuosität auf eine überraschende Wirkung zuzuspitzen, und die Bösewichter sind nicht mehr so marionettenhaft ungeschickt wie früher. Auch die bombastisch verzwickten Worte, die Jonson mit so unbarmherzigem Spott ihm vorgehalten hatte, sind jetzt verschwunden, ebenso die italienischen Phrasen, und die lateinischen Zitate sind auf ein ganz bescheidenes Maß reduziert. Das komische Element ist auch diesmal durch die satirisch geschilderte Hofgesellschaft vertreten, aus der in besonders lebendiger Färbung der alte Trottel Bilioso — vermutlich eine Nachahmung des Polonius — und die kupplerische Hofdame Maquerelle hervortreten, in diesen Rollen ist dem Dichter manches charakteristische Witzwort gelungen.¹ Außerdem finden wir hier wieder neben allerlei Roheiten und Geschmacklosigkeiten gar manches zart und poetisch Ausgedrückte; der Monolog *Malevoles* (III 2), der in einsamer Nacht den Schlaf herbeisehnt, kann sich selbst nach dem berühmten Monolog des schlaflosen Heinrich IV. hören lassen.

Der *Malcontent* muß Beifall gefunden haben. Im Jahre 1604 erschien noch ein zweiter Druck, aus welchem hervor-

1) Wenn Maquerelle V 2 sagt: „I have heard of a sect, that maintained, when the husband was asleep, the wife might lawfully entertain another man; for then her husband was as dead“, so weiß ich allerdings nicht, ob das Marstons eigene Erfindung ist. V 3 sagt Maquerelle von einem Signore St. Andrew: ‚honour and he agrees as well together as a satin suit and woollen stockings‘.

geht, daß dies ursprünglich für ein Chorknabentheater bestimmte Drama nunmehr von der Shakespearischen Truppe aufgeführt wurde. Wir erfahren dies aus der theatergeschichtlich merkwürdigen ‚Induction‘, die Webster neu hinzugedichtet hatte und in der Burbage, der Darsteller der Hauptrolle, sowie mehrere andere Globeschauspieler redend eingeführt sind. Doch muß auch Marston an den Zusätzen dieser neuen Ausgabe Anteil haben, von ihm ist offenbar der Epilog verfaßt, in welchem er um Nachsicht für dieses Werk seiner ‚reformed Muse‘ bittet und die Besucher des Globe darauf hinweist, es werde bald ein Lustspiel eines größeren Dichters (another's happier Muse, gemeint ist offenbar Ben Jonsons Volpone) auf dieser Bühne erscheinen.¹

Marston selber ist erst einige Jahre später zu dieser italianisierenden Gattung des Lustspiels zurückgekehrt, nachdem er sich inzwischen in seinen beiden Dramen ‚Eastward Ho‘ und ‚Dutch Courtesan‘ mit dem glänzendsten Erfolg in der neuen Manier der Darstellung heimischer Zustände versucht hatte. Seine Komödie ‚Parasitaster or the Fawn‘², aufgeführt erst in Blackfriars, dann bei St. Paul, am 12. März 1606 eingetragen und mit derselben Jahreszahl gedruckt, hat wieder ihren Schauplatz am Hof eines italienischen Herzogs. Wie bereits Langbaine bemerkt hat, ist das Grundmotiv aus Boccaccios Decamerone III 3 entlehnt. Dort wird erzählt, wie eine schlaue Dame einen Jüngling, in den sie verliebt ist, dadurch aufmuntert und ihren Wünschen gefügig macht, daß sie ihm durch einen ahnungslos-dummen Menschen bestellen läßt, er möge sie doch nicht immer mit verliebten Blicken ansehen, nicht immer an ihrem Fenster vorübergehen, nicht immer auf eine

1) Über die Induction s. o. Bd. IV S. 470, 480. Außerdem ist in dieser Ausgabe noch die nicht besonders witzige Figur des Narren Passarello eingefügt (I 3, III 1 und V 1). Es ist sehr fraglich, ob außer der Induction, die übrigens für Webster nicht sehr charakteristisch ist, noch etwas von ihm herrührt. Vgl. Stoll S. 54. Vielleicht ist auf dem Titel anstatt ‚Additions‘ zu lesen ‚Induction‘. 2) Fawn = Fawner, Schmeichler (vgl. das Oxford Wörterbuch, wo indes bloß ein Beleg aus dem Jahre 1635 angeführt ist). Dementsprechend nimmt im Drama der Herzog Hercules in seiner Verkleidung als Parasit den Namen Faunus an. Über Marstons Vorrede zur 2. Aufl. dieser Komödie s. o. Bd. IV S. 91.

angegebene Art versuchen, sich zu ihr einzuschleichen. Molière hat später diese Idee in seiner ‚École des maris‘ verwertet. Bei Marston heißt die Dame Dulcimet, eine Tochter des Herzogs Gonzago von Urbino; der Jüngling ist Tiberio, ein Sohn des Herzogs Hercules von Ferrara, er wollte bisher von der Liebe nichts wissen und kommt nach Urbino als Brautwerber für seinen Vater. Als er aber der Braut das Bildnis seines Vaters überreicht und diese es mit dem Jüngling, der vor ihr steht, vergleicht, da fällt der Vergleich sehr zuungunsten des bejahrten Herzogs Hercules aus, und das Mädchen gewinnt die Liebe des Brautwerbers mit Hilfe des Boccaccioschen Kunstgriffs. Die Rolle des ahnungslosen Liebesboten übernimmt ihr eigener Vater. Diesen schildert Marston als eitel, selbstgefällig und vom Bewußtsein seiner erprobten Erfahrung als ‚man of wit and state‘ durchdrungen,¹ ganz in ähnlicher Weise wie Shakespeares Polonius, der offenbar als Vorbild vorgeschwebt hat. Außerdem hat Marston noch hinzugegedichtet, daß der alte Herzog Hercules von Ferrara verkleidet an den Hof von Urbino kommt und dort unerkant beobachtet, wie sich die Brautwerbungsangelegenheit entwickelt; er ist aber durchaus nicht auf den Sohn eifersüchtig, sondern ist schließlich selber froh, daß sich die Braut in eine Schwiegertochter verwandelt. In seiner Verkleidung spielt er die Rolle eines satirischen Beobachters und Ratgebers ähnlich wie schon früher Marstons Malcontent, und so wird er auch in die komischen Nebenhandlungen verwickelt, die sich neben dieser Haupthandlung hinziehen. In diesen Nebenhandlungen zeigt sich wieder etwas von der juvenalisch-satirischen Ader Marstons; die eine dreht sich um eine Begebenheit, von der schon in seiner Scourge of Villainy die Rede war² und die vermutlich aus der Skandalchronik der Zeit stammt: wie ein Lebemann, der auf die Erbschaft seines impotenten älteren Bruders lüstern ist, mit der Gemahlin dieses Bruders ein Liebesverhältnis anfängt, und dadurch, daß sie mit einem Kinde niederkommt, sich selber um die Erbschaft betrügt. Außerdem die Geschichte

1) Vgl. z. B. V 1, 524. Über den Hofnarren Dondolo, der die Weisheit seines Herrn verspottet s. o. Bd. IV S. 349. 2) Sat. X; vgl. Fleay, 2. 80.

eines krankhaft eifersüchtigen Ehemanns, den seine Frau dadurch zur Verzweiflung bringt, daß sie sich mit Hilfe eines Kissens schwanger stellt. Indes begeht Marston hier ähnlich wie früher in ‚What you will‘ den Fehler, daß er durch zu breite Ausführung der Nebenhandlungen die Hauptbegebenheit in den Hintergrund drängt. Doch ist der Dialog überall durch heitere und witzige Einfälle belebt, vor allem ist auf sehr belustigende Weise dargestellt, wie der verkleidete Herzog Hercules allen diesen grotesken Gecken und Narren bald nach dem Mund redet, bald sie ironisch verspottet. Am Schluß erscheint in einem Maskenzug Cupido, von allegorischen Gestalten der Laster begleitet, und Hercules verliest ein launiges Dekret Cupidos, das alle diese Narren, den alten Herzog nicht ausgenommen, zur Verschickung auf das auch in England berühmte Narrenschiff des Sebastian Brant verurteilt.

Einen ähnlichen Charakter wie diese Komödien Marstons zeigt Chapmans ‚Gentleman Usher‘, eingetragen am 26. November 1605, gedruckt 1606. Einen weiteren Anhaltspunkt für die Entstehungszeit besitzen wir nicht, doch ist es wahrscheinlich, daß Chapman dies Drama nicht lange vorher verfaßte und zwar für den Bedarf der Chorknaben von Blackfriars, für die er auch sonst damals arbeitete. Bei den meisten übrigen Dramen Chapmans aus jener Zeit ergibt sich die Bestimmung für die erwähnte Truppe schon aus dem Titelblatt; hier können wir nach verschiedenen Kennzeichen des Stils, wozu namentlich die häufige Verwendung von Gesang und Musik gehört, die gleiche Bestimmung voraussetzen.¹

Wie in manchen früheren Dramen Chapmans, so liegt auch hier wiederum das Hauptinteresse in der Vorführung von allerlei seltsamen Charakteren, die Handlung tritt dem gegenüber sehr zurück; sie ist offenbar auch diesmal vom Dichter mit Verwendung bereitliegender Motive frei erfunden. Doch ist hier im Gegensatz gegen Chapmans frühere, an Ben Jonson erinnernde Manier das romantisch-sentimentale Element stärker betont: zarte Neigungen, heroische Empfindungen, Situationen,

1) Daß auch in den Zwischenakten gesungen wurde, ergibt sich aus der A weisung am Anfang von Akt III: ‚Medice after the song whispers alone with his servant.‘

die uns für das Schicksal derer zittern lassen, für die der Dichter unsern Anteil erweckt hat, also Dinge, die nach der Ben Jonsonschen Theorie nicht in die Komödie hineingehören. Im Mittelpunkt steht das alte Komödienmotiv von der Nebenbuhlerschaft des Vaters und des Sohns. Der Vater — auch hier wieder ein italienischer Herzog — steht unter dem Einfluß des gemeinen und boshaften Intriganten Medice, der ihn zu unversöhnlichem Haß gegen seinen Sohn Vincentio aufstacheln will und hierauf den Vincentio, als er ihn auf Befehl des Vaters verhaften soll, schwer verwundet; die von beiden umworbene junge Dame, Margareta, will ihre verhängnisvolle Schönheit dadurch zerstören, daß sie ihr Gesicht mit jener aus Sidneys Arcadia stammenden giftigen Salbe bestreicht, die wir schon zur Genüge kennen. Sie erscheint sogar im letzten Akt mit diesem zerfressenen Gesicht auf der Bühne, doch hat der Arzt Benevenus¹ für sie ebenso wie für den verwundeten Vincentio eine heilende Salbe in Bereitschaft, so daß alles zu einem guten Ende geführt wird; der Vater verzichtet großmütig auf seine Liebe, und der Intrigant wird mit Schimpf und Schande fortgejagt.

Chapman findet schwungvolle und pathetische Töne für die Darstellung der Liebenden, die gegenüber dem elterlichen Willen die Rechte des Herzens geltend machen, doch legt er besonderen Wert auf die Charakterisierung der wunderlichen Originale, die nebenher in die Handlung verflochten sind. Vor allem Bassiolo, der im elterlichen Haus Margaretas die Stellung eines Gentleman Usher bekleidet, also eine ähnliche Stellung wie Malvolio im Haushalt Olivias; er hat auch etwas von dessen Eitelkeit und Wichtigtuerei, ist jedoch im übrigen durchaus kein Rigorist, sondern läßt sich durch die geschickten Schmeicheleien des jungen Vincentio zur Besorgung von Liebesbotschaften gewinnen. Sehr belustigend ist eine Szene, wo er sich der Liebhaberin als Liebesbriefsteller anbietet und ihr einen Briefentwurf voll affektierten Unsinns vorlegt. Ebenso eine andere, nachdem die heimliche Liebe der beiden entdeckt ist und er sich feige zurückziehen will, doch droht ihm das

1) Wohl ein Druckfehler für Benevenius (Antonio Benivieni, berühmter italienischer Arzt, † 1502).

Mädchen, seine heimlichen Dienste zu verraten und zwingt ihn dadurch, ihr auch weiter als Bote behilflich zu sein. Viel grotesker und gröber ist eine andere Figur gezeichnet, Corteza, die kokette alte Tante Margaretas, die der Intrigant Medice für seine Pläne zu gewinnen weiß; sie erscheint sogar einmal in betrunkenem Zustand auf der Bühne und bewegt sich auch sonst in Situationen, die wohl schon in der Elisabethanischen Zeit manchem Zuschauer als widerwärtig übertrieben erscheinen mußten.¹ Der Intrigant ist, wie dies ähnlich öfters bei dem gelehrten Jonson geschieht, auch dadurch verächtlich gemacht, daß er eine vornehme Geringschätzung der gelehrten Bildung zur Schau trägt. Dagegen sind die herkömmlichen Figuren des Dümmlings und des Pedanten sehr hübsch durchgeführt. Der Pedant Sarpego, der sich rühmt, früher bei einer Studentenaufführung in Padua in der Rolle des Plautinischen Curculio aufgetreten zu sein, spielt eine wichtige Rolle in einem allegorisch-mythologischen Maskenspiel, mit welchem der alte Herzog seiner Angebeteten huldigt und das Sarpego mit seinen burlesken Reimen erläutert. Eine ganz seltsame neue Figur ist aber Vincentios väterlicher Freund Strozza, dem der böse Medice nach dem Leben stellt. Strozza wird meuchlings von einem Pfeil getroffen, auf seinem Krankenlager ergeht er sich in frommen Betrachtungen, und es kommt über ihn die Prophetengabe; so sagt er genau voraus, wann seine Wunde heilen werde und gelobt auch, als Genesener eine Wallfahrt nach Rom zu unternehmen.² Man hat den Eindruck, als ob hier Chapman seltsame Stimmungen aus seinem eigenen Seelenleben in das Drama verflochten habe.

Chapmans Komödie ‚Monsieur d'Olive‘, aufgeführt in Blackfriars, hat eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem ‚Gentleman Usher‘ und ist wohl auch um dieselbe Zeit entstanden. Sie

1) Eine Stelle in ‚Sir Giles Goosecap‘ (III 1, 178) beweist, daß Chapman dort schon die Absicht hatte, eine betrunkene Dame vorzuführen. Die betreffende Szene fehlt im Druck, Chapman hat aber denselben Effekt hier noch einmal verwertet. Auch die Situation des Kupplers, der den Briefboten und Briefsteller spielt, war im ‚Sir Giles Goosecap‘ schon vorgekommen; vgl. hierüber Perrott 2, 892. 2) Über solche katholisierende Tendenzen bei Chapman s. o. Bd. IV S. 117.

wurde mit derselben Jahreszahl (1606) ohne vorherigen Eintrag gedruckt und in dem, was über die kostspieligen Vorbereitungen zu einer Gesandtschaftsreise gesagt wird, sind ohne Zweifel Anspielungen auf Gesandtschaftsreisen enthalten, die im Herbst 1604 am englischen Hofe ausgerüstet wurden und damals viel von sich reden machten.¹⁾ Die sentimental-romantische Grundbegebenheit ist mit der humoristischen Charakterschilderung, auf die es auch hier dem Dichter in erster Linie ankam, durch ein womöglich noch loserer Band vereinigt, als im ‚Gentleman Usher‘. Ein französischer Graf S^{te} Anne, untröstlich über den Tod seiner heißgeliebten Frau, hat diese einbalsamieren lassen; er verbringt seine Tage in dumpfer Trauer an ihrer Leiche und kann sich nicht entschließen, sie zu beerdigen. Aber doch weiß ein junges Mädchen Eurione, die in den trauernden Witwer verliebt ist, mit Hilfe des Kavaliers Vandome, des Bruders der verstorbenen Gattin, an das Ziel ihrer Wünsche zu gelangen. Vandome stellt sich in Eurione verliebt und bittet den Grafen S^{te} Anne, ihm bei Eurione als Bewerber zu dienen; als jedoch S^{te} Anne die Vermittlerrolle übernimmt, tritt das Erwartete ein, daß er selber von Liebe zu Eurione erfaßt und von der krankhaften Sehnsucht nach der Verstorbenen geheilt wird. Indes kommen die trüben und schweren Töne, die Chapman sonst zu Gebote stehen, bei der Schilderung von S^{te} Annes Trauer nur wenig zur Entfaltung; er hat hier manche Betrachtungen aus einem Traktat Petrarcas wörtlich übernommen,²⁾ und die dramatisch interessanteste Situation, wie nämlich S^{te} Anne sich im Gespräch mit Eurione aus einem Liebesboten in einen Liebhaber verwandelt, wird auf der Bühne gar nicht vorgeführt, wir erfahren vielmehr den Verlauf des Gesprächs durch Vandome, der uns in dem ungeschickt altmodischen Monologstil berichtet, wie er die beiden belauscht habe. Dagegen ist in einer lebensvollen und schön aufgebauten Szene dargestellt, wie Eurione dem Vandome ihre Liebe zu S^{te} Anne gesteht. Nebenher läuft noch eine andere Liebesgeschichte: Euriones Schwester Marcelina, die sich von ihrem Gatten gekränkt fühlt und sich in ihrem Zimmer von aller Welt abschließt, wird dadurch wieder

1) Näheres hierüber bei Parrott 2, 773 ff.
vgl. Schoell in der Revue germanique 9, 429.

2) De contemptu mundi;

hervorgelockt, daß man ihre Eifersucht erregt und ihr die falsche Nachricht von einem Liebesverhältnis ihres Gatten bringt. Daß ein untröstlicher Gatte sich nicht von der Leiche seiner Frau trennen will, daß ein Liebesbote sich in einen Liebhaber verwandelt, daß eine grollende Frau durch Erregung falscher Eifersucht wieder mit ihrem Manne zusammengeführt wird: das alles sind Motive, die in der Literatur öfters vorkommen¹⁾ und die sich Chapman offenbar für seine Zwecke selbständig kombiniert hat.

Alle diese Ereignisse füllen aber nur die kleinere Hälfte des Dramas aus, das an sich schon zu den kürzesten des englischen Theaters jener Zeit gehört. Es umfaßt etwa 1850 Zeilen, die Gesänge und Tänze, die sonst im Chorknabentheater von so großer Wichtigkeit sind, hier aber im Text gänzlich fehlen, waren wohl für die Zwischenakte vorbehalten. Der größte Raum (etwa 1140 Zeilen) wird von den Szenen eingenommen, in denen der Titelheld, Monsieur d'Olive, seinen Charakter entfaltet, der mit der übrigen Handlung so gut wie gar keinen Zusammenhang hat. Doch ist Monsieur d'Olive eine der originellsten und anziehendsten Charakterfiguren der englischen Bühne, er ist mit einer anmutigen Heiterkeit geschildert, die den Ben Jonsonschen Figuren gänzlich mangelt. Die Hofkavaliere, die ihn wie einen gewöhnlichen Narren mystifizieren wollen, unterschätzen ihn; es ist eine eigentümlich liebenswürdige Narrheit, die sich in all seinen Sonderbarkeiten offenbart, und dazwischen läßt er auch recht gescheite Äußerungen fallen. Er verschmäht das Leben am Hofe und spinnt sich in seinem Haushalt, von dem er eine lustige Schilderung gibt, in seine Gedanken ein, dort hält er sich einen Papagei (solange ich unverheiratet bin, werde ich weniger den Mangel einer Frau empfinden) und einen Affen (wenn ich einmal verheiratet bin, wird meine Frau meine Abwesenheit weniger empfinden). Sehr hübsch ist auch sein Bericht über eine große Verhandlung, betreffend die Tabaksfrage, die eben damals durch die Streitschrift König Jakobs gegen das neu eingeführte Genußmittel

1) Das erste Motiv z. B. in der Geschichte des Herodes und der Mariamne, das zweite in der Geschichte von Elfride (s. o. Bd. IV S. 608), das dritte in der Geschichte von Aesop und dem Philosophen Xanthus.

(1604) besonders aktuell geworden war. Monsieur d'Olive erzählt, wie er gegenüber einem Puritaner, der den Tabak für etwas satanisches und papistisches erklärte, das edle Kraut in Schutz nahm; der Dichter hat also nicht wie der Hofpoet Daniel¹⁾ den königlichen Standpunkt loyal unterstützt. Eine Zeitlang wird dem Monsieur d'Olive eine hohe Verwendung im Staatsdienst als Gesandter in Aussicht gestellt, und er führt allerlei komische Gespräche mit den Leuten, die er für sein Gefolge anwirbt, ,they that were my friends before, shall now be my followers, they that were my servants before, shall now be my knaves, but they that were my creditors before, shall remain my creditors still'. Aber auch als aus der Gesandtschaft nichts wird, weiß er sich leicht zu trösten, zumal da der Herzog den originellen Kauz seines fortdauernden Wohlwollens versichert.

Das Thema von der Eroberung einer reichen Witwe durch einen unternehmenden jungen Kavalier hat Chapman nach dem Sir Giles Goosecap noch ein zweites Mal in seiner Komödie ,The Widow's Tears' behandelt. Aus der Angabe auf dem Titel des ersten Drucks von 1612, daß diese Komödie oft auf dem Blackfriars- und dem Whitefriars-Theater erschienen sei, ergibt sich, daß sie sich auf dem Repertoire der Chorknaben schon vor deren Entfernung aus dem Blackfriars-Theater (1609) befunden haben muß, ein Terminus a quo läßt sich nicht angeben, doch kann man mit einem gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit voraussetzen, daß das Stück vor Chapmans zwei Byron-Tragödien in der Epoche seiner reichsten Lustspielproduktion (etwa 1604—1606) entstanden sein mag. Und zwar vermutlich noch vor ,Eastward ho!' (1605), denn es findet sich eine spöttische Anspielung auf die vielen neugebackenen Ritter, wie sie Chapman kaum zum zweiten Mal gewagt hätte, nachdem ihn derartige Anspielungen in ,Eastward ho' ins Gefängnis und sogar auch in die Gefahr brachten, daß ihm die Ohren abgeschnitten wurden.

Unter allen den unternehmenden Kavalieren, die damals auf dem Theater erschienen, ist derjenige, der hier als Hauptperson auftritt, jedenfalls der unternehmendste und frechste, und nicht

1) s. o. Bd. IV S. 149.

umsonst hat ihm der gelehrte Homerübersetzer den bezeichnenden Namen Tharsalio (*Θαρσαλέος*) gegeben. Kein anderer spricht mit so überlegenem Spott — und zugleich auch mit so zynischer Offenheit und Roheit — von der Schwachheit und leichten Verführbarkeit der Weiber. Schon in ‚Sir Giles Goosecap‘ hatte Chapman gesagt: ‚The confidence of strong spirits is the only witchcraft in this world;‘ hier verkündigt Tharsalio gleich zu Anfang, daß Fortuna vor der mächtigeren Göttin Confidence zurücktreten müsse. Und nachdem die reiche Witwe Eudora den Glücksritter beim ersten Versuch schnöde abgewiesen hat, verzweifelt er doch nicht und bereitet seinen nächsten Angriff dadurch vor, daß er ein kupplerisches Weib Arsinoe hinschickt, die der Witwe Wunderdinge über die männliche Leistungsfähigkeit des Tharsalio erzählt. Daraufhin wagt er es, abermals zu erscheinen; es ist sehr lebendig dargestellt, mit welcher imponierenden Sicherheit er in dem Hause die feigen und geschwätzigten Lakaien und auch einen abgeschmackten Nebenbuhler zu behandeln weiß, und natürlich kann jetzt auch Eudora selber ihm nicht widerstehen; schon am Ende des dritten Akts wird die Hochzeit gefeiert. Die zwei letzten Akte werden ausgefüllt durch eine dramatische Darstellung der Geschichte des Petronius von der Matrone von Ephesus, also des drastischsten Beispiels weiblicher Schwachheit und Treulosigkeit, doch ist diese Begebenheit geschickt vorbereitenet und mit dem Abenteuer des Tharsalio verknüpft. Tharsalio ist der jüngere Bruder Lysanders, der auf ihn als auf einen sittlich verkommenen Menschen hochmütig herabsieht und andererseits seine Gattin Cynthia schwärmerisch verehrt. Cynthia wiederum geberdet sich als eine würdige Namensschwester der keuschen Mondgöttin und tut sehr entrüstet über die Wiedervermählung der Witwe Eudora. Zwar meint Tharsalio, Cynthia werde genau ebenso ihren geliebten Gatten Lysander nach seinem Tod vergessen und verraten. Lysander aber ist fest überzeugt, seine Frau werde jede Probe bestehen; um dies zu beweisen, verläßt er die Heimat, läßt sich tot sagen, kommt dann, als Soldat verkleidet, ins Grabgewölbe und findet dort bei dem verschlossenen Sarg die trauernde Witwe, die sich ebenso leicht trösten läßt, wie in der berühmten Erzählung;

als der vermeintliche Soldat ihr mittheilt, daß der Leichnam eines Gekreuzigten, den er zu bewachen hatte, unterdessen gestohlen worden sei, ist sie bereit, die Leiche des eigenen Mannes ans Kreuz anheften zu lassen, damit die Fahrlässigkeit des Soldaten nicht entdeckt werde. Während aber bei Petronius der Ehemann wirklich tot ist, finden wir hier die neue Wendung, daß er nur die Frau auf die Probe stellt, eine gute Erfindung, bei der man sich freilich erinnern muß, welche Unwahrscheinlichkeiten die englischen Theaterdichter ihrem Publikum in bezug auf das Verkleidungsmotiv zumuten durften. Und es mußte für den Schauspieler eine schwierige und doch auch sehr dankbare Aufgabe sein, den verkleideten Ehemann darzustellen, der seine Frau liebkost, über deren Untreue er doch aufs höchste empört ist. Auch dadurch ist im Drama die Wirkung noch gesteigert, daß Cynthia sich vorher über den Wankelmuth Eudoras mit solcher Entrüstung geäußert hatte.¹⁾

Allerdings ist bei jeder Dramatisierung dieser alten Geschichte die schon von Lessing hervorgehobene Schwierigkeit zu überwinden, daß der komische Eindruck, den die Erzählung macht, sich bei leibhaftiger Vorführung verlieren und in ein Gefühl des Abscheus verwandeln muß.²⁾ Auch Chapman hat diese Schwierigkeit nicht besiegt, und offenbar hat er sie auch gar nicht empfunden, ebensowenig wie sein an starke Effekte gewöhntes Publikum. Die monströse Wirkung wird sogar noch dadurch verstärkt, daß der als Soldat verkleidete Lysander der Witwe erzählt, er sei der Mörder ihres Mannes. Für einen Augenblick erscheint also Cynthia in einer ähnlichen Situation, wie die unglückliche Anna in „Richard III.“, doch läßt sie gar keine Gewissensbedenken aufkommen und bleibt nach wie vor in den Soldaten vernarrt. Die Schlußwendung ist offenbar von Chapman rasch hingeworfen und gänzlich unbefriedigend; es scheint, daß es seine Absicht war, die Frau solle sich auf

1) Wenn dieser Zug sich auch in einer chinesischen Novelle befindet, die denselben Stoff behandelt, so ist das offenbar eine zufällige Übereinstimmung, ebenso wie der weitere Zug, daß auch dort der Mann seine Frau nur auf die Probe stellt; er ist dort mit zauberischer Kraft ausgestattet und kann sich in zwei Personen zerlegen. Die chinesische Novelle nach einer englischen Übersetzung im *Asiatic Journal* 1840, deutsch von E. Grisebach, *Die treulose Witwe* etc. 1873.

2) Vgl. Dramaturgie, Stück 36.

die Art herausreden, daß sie vorgibt, sie habe gleich von vornherein ihren verkleideten Mann erkannt und habe ihn nur necken und strafen wollen, doch wird dies bloß ganz flüchtig angedeutet, und dafür erscheint in der verwirrten Situation am Schluß eine neue Figur, die nun die ganze Aufmerksamkeit auf sich lenkt, ein einfältiger Gerichtsbeamter nach Art des Shakespearischen Dogberry; durch die spaßhafte Situation, die nun entsteht, wird in der letzten Szene das Hauptinteresse in den Hintergrund gedrängt.¹ Wenn Chapman den Personen des Dramas antike Namen beilegt, so ist das durch seine Quelle genügend erklärt, auch den gekreuzigten Verbrecher hat er aus dieser Quelle beibehalten, im übrigen jedoch könnte ‚The Widow’s Tears‘ eben-sogut auch ein Lustspiel mit zeitgenössischem Hintergrund sein.

Das Lustspiel ‚Every Woman in her Humour‘ erschien ohne vorherige Eintragung 1609²; auf dem Titel wird nicht gesagt, von welcher Truppe es gespielt wurde, doch trägt es im wesentlichen den Charakter der Chorknabenstücke. Es muß mindestens fünf Jahre älter sein, als die Drucklegung, da die komischen Partien in dem Drama ‚The Dumb Knight‘ benutzt wurden (s. u.). Die Haupthandlung ist aus der Novelle Greenes ‚Ciceronis Amor‘ (1589) entlehnt; dort wurde dargestellt, wie der vom Parthischen Feldzug siegreich nach Rom zurückgekehrte Lentulus sich in die schöne Terentia verliebt, und, weil sie ihn nicht erhören will, seinen Freund Cicero bittet, ihm durch seine Redegewandtheit die Gunst Terentias zu gewinnen. Terentia jedoch verliebt sich in den Redner, der auch seinerseits eine heftige Neigung zu ihr empfindet, aber großmütig bereit ist, die Liebe vor der Freundschaft zurücktreten zu lassen; indes weiß Flavia, die vertraute Freundin der Terentia, die beiden zusammenzubringen, und den Lentulus, für den sie schon lange eine heimliche Neigung hegt, für sich zu gewinnen. Also eine geschickt gewählte Begebenheit, aus der sich sehr wohl eine geistvolle Lustspielhandlung in dem Lylyschen oder Shakespearischen Stil hätte gestalten lassen, doch reichten offenbar

1) Über diesen unbefriedigenden Schluß vgl. Parrott a. a. O. Übrigens zeigt der von Chapman beabsichtigte Schluß eine merkwürdige Ähnlichkeit mit dem Hans Sachs’schen Fastnachtsspiel ‚der tot man‘ (Nr. 60), dessen Quelle mir nicht bekannt ist. 2) Neudruck bei Bullen, Old English Plays IV.

dazu die Kräfte des Verfassers nicht aus. Er führt das alles sehr kurz und summarisch vor, am besten gelingt ihm noch der Vater Terentias, ein humoristischer alter Schwätzer, sowie die muntere Flavia, die sich nach der Art solcher Damen auf dem englischen Theater mit großer Ungeniertheit äußert. Einen noch größeren Raum nimmt die Parallelhandlung ein, in welcher der Verfasser hauptsächlich mit Ben Jonsonschen Effekten operiert. Er läßt da verschiedenartige Dümmlingsfiguren auftreten, daneben auch einen Citykaufmann, der ganz unter der Herrschaft seines koketten Weibes steht, und einen satirischen Beobachter Acutus, der wie Macilente in 'Every man out' durch das Treiben der Dümmlinge zu juvenalischen Zornesausbrüchen entflammt wird und sie daneben auch mit allerlei boshaften Späßen mystifiziert; der Erfolg Ciceros ist ihm natürlich besonders erfreulich als ein seltenes Beispiel dafür, daß Gelehrsamkeit und Redekunst vom Glück begünstigt werden. Doch auch bei Shakespeare macht der Verfasser ein Anlehen, er entnimmt aus den Lustigen Weibern die so häufig kopierte Figur des jovialen Gastwirts. Das antike Kolorit ist natürlich in der Parallelhandlung noch weniger gewahrt, als in der Haupthandlung; am Schluß werden in der üblichen Weise beide Handlungen miteinander verbunden, indem die grotesken Figuren beim Hochzeitsfest des Cicero und des Lentulus ein Maskenspiel aufführen.

Die romantischen Komödien Days¹ sind in diesen Jahren einer überreichen dramatischen Produktivität durch den eigenartigen Ton, der in ihnen angeschlagen wird, bemerkenswert. John Day, geboren 1574, seit 1592 Student zu Cambridge in Cajus College, aus welchem er wegen Entwendung eines Buches 1593 entfernt wurde, begegnet uns dann wieder seit 1598 unter den Lohnschreibern Henslowes; er erscheint bis 1603 in dessen Tagebuch als Verfasser der verschiedenartigsten Werke: Historien, Kriminal- und Schauertragödien, mythologische und romantische Dramen. Ein Stück der letzteren Art, bei dem er mitarbeitete, 'The Blind Beggar of Bednal Green' ist uns bereits bekannt, doch ist in dem dürftigen und oberflächlichen Machwerk sein Anteil nicht herauszuerkennen.² Dagegen tritt uns seine charak-

1) Vgl. The Works of John Day ed. Bullen 1881.
wegen seines Anteils an 'Lust's Dominion' s. o. S. 165.

2) Zur Frage

teristische Manier deutlich entgegen in drei Komödien, die er später für die Chorknabentruppe von Blackfriars verfaßte, er bewegt sich hier in jenem leichten, anmutig spielenden Ton, wie er ja gerade für diese Gesellschaft paßte; in der Vorrede zu seiner Komödie ‚Law Tricks‘ rühmt er sich selber, er habe seine Feder niemals in Wermut getaucht. Dank seinen Komödien konnte die Chorknabentruppe in der Zeit, wo sie so manche Dramen Chapmans, Middletons und Marstons darstellte, wieder an die Traditionen der Zeit, da Lyly ihr bevorzugter Repertoire-dichter war, anknüpfen. In dem ersten Drama dieser Art, ‚The Isle of Gulls‘ (ohne vorherigen Eintrag gedruckt 1606), hat er, wie dies ja zu seiner Manier vortrefflich paßte, den Stoff aus Sidneys Arcadia entlehnt. Und zwar wählte er eine Episode, die zur Behandlung in Lustspielform besonders geeignet war: wie die beiden Liebhaber der Töchter des Königs von Arkadien sich verkleidet ihren Geliebten nähern; der eine, als Amazone angetan, erregt außerdem noch die Liebesleidenschaft nicht nur des alten Königs, sondern auch der Königin, die ihn trotz der Verkleidung als Mann erkennt. Das alles spielt sich bei Day auf einer Insel ab, auf die sich die königliche Familie zurückgezogen hat, daher ist der Titel des Lustspiels zu erklären. In Sidneys idealistischem Roman sind die Charaktere der beiden Prinzessinnen auseinander gehalten; Philoclea ist anmutiger, Pamela majestätischer, bei Day aber sind beide gleich in ihrer naiven Geschwätzigkeit, sie unterhalten sich mit neugieriger Sinnlichkeit über die Geheimnisse der Liebe, die ihnen noch verborgen sind. Auch der mürrische Damoetas, den der König als Tugendwächter eingesetzt hat, und seine dumme und häßliche Tochter Mopsa sind in die Handlung einbezogen und außerdem hat Damoetas hier auch noch einen scheinheiligen Puritaner Manasses als Gehilfen. Natürlich fehlt auch nicht die herkömmliche Figur des vorlauten Pagen, der sich über die Verliebten seine eigenen Gedanken macht. Einen Höhepunkt der Handlung bezeichnet die Szene, wo Lysander als Amazone verkleidet und seine Geliebte sich beim Kugelspiel durch doppel-sinnige Anwendung der Kunstausdrücke des Spiels verständigen, sodann im letzten Akt eine jener großen nächtlichen Verwechslungs- und Verwirrungsszenen, in die wiederum die komischen Figuren

verwickelt werden und in der alles zu einem guten Ende kommt; allerdings werden zum Schluß ganz unerwartet die beiden Prinzessinnen ihren Liebhabern von zwei Rivalen weggeschnappt. Im allgemeinen herrscht die Prosa vor, aber mit größerer Leichtigkeit gehandhabt als bei Lyly und ohne dessen wunderliche Affektiertheit. Die Quinare sind zum großen Teil gereimt; Day bewährt sich im Lustspiel in ähnlicher Weise als ein Reimkünstler, wie später in seinem ausgezeichnetsten Werk, dem dialogischen Gedicht ‚The Parliament of Bees‘. Daneben ist der Einfluß der Shakespearischen Jugendlustspiele unverkennbar; Day bewegt sich in einem Ton, der in gewissem Sinne an den Sommernachts Traum und ‚Love’s Labour’s lost‘ erinnert, zu einer Zeit, da Shakespeare auch in seinen Komödien ernster und schwerer wurde. Der ‚Isle of Gulls‘ ist ein Prolog in Gesprächsform vorangestellt, wie Jonson bereits früher einen ähnlichen für das Chorknabentheater gedichtet hatte, doch auch hier zeigt sich Day liebenswürdiger und heiterer, selbst wenn er die üblichen Klagen der Poeten anstimmt über mangelnde Anerkennung und über Geldnot, unter welcher er gewiß schwer zu leiden hatte.¹ Es erscheinen drei Gentlemen, die auf der Bühne Platz nehmen wollen, sie halten den Prologsprecher, der gleich darauf eintritt, für den Bediensteten, dem die Heranbringung von Stühlen obliegt; es entspinnt sich ein Gespräch, in dem der eine ein satirisches Stück auf die Zustände der City, der andre ein Stück mit unanständigen Späßen, der dritte eine bombastische Tragödie verlangt — alles dies war ja auf dem Chorknabentheater durch Marston, Middleton und Chapman vertreten —, bis dann endlich der Prolog ankündigt, daß in dem Drama ein Bächlein aus dem vollen Strom von Sidneys Arcadia abgeleitet sei.²

Aus der nächsten Zeit haben sich von Day noch zwei weitere Chorknabenstücke erhalten, die in Gesprächston und Verskunst und auch inhaltlich einen ganz ähnlichen Charakter tragen. Die unternehmenden jungen Damen, um die sich alles dreht, sind hier ebenso heiter und ungeniert und auch die Pagen tragen dasselbe naseweise und vorlaute Wesen zur Schau. Doch

1) Vgl. Henslowe ed. Greg II 256. 2) S. o. Bd. IV S. 233. Das Gleichnis vom Strom und Bach stammt übrigens aus Manilius Astronomica II 10, wo es auf Homer und die späteren Dichter angewendet wird.

hat der Dichter hier keinen so dankbaren Stoff aus der Erzählliteratur übernommen, er hat vielmehr mit Verwertung von allerlei Reminiszenzen sich selber seine Lustspielintrigen zusammengestellt, den Schauplatz hat er in der üblichen Weise nach Italien verlegt. In seinem ‚Humour out of Breath‘ (eingetragen am 12. April 1608 und mit derselben Jahreszahl gedruckt)¹ sind die Hauptpersonen ein Herzog von Venedig mit zwei Söhnen und einer Tochter und ein Herzog von Mantua mit zwei Töchtern und einem Sohn. Danach läßt sich das Endergebnis leicht erraten. Der Herzog von Venedig hat den von Mantua mit Waffengewalt aus seinem Reich vertrieben; der Vertriebene lebt nun mit seinen Töchtern in ländlicher Zurückgezogenheit, und ihre Beschäftigung mit Netz- und Angelfischerei gibt Gelegenheit zu allerlei nachdenklichen und melancholischen Vergleichen und Betrachtungen über den Weltlauf. Die beiden venezianischen Prinzen, die als Schäfer verkleidet in die ländliche Einsamkeit kommen, verlieben sich natürlich in die Prinzessinnen. Der Sohn des Herzogs von Mantua, Aspero, der sich in Venedig einschleicht, um seinen Vater an dem Usurpator zu rächen, gerät in ein Liebesverhältnis mit der schnippischen und sinnlichen venezianischen Prinzessin Florimel; allerdings weiß er sie erst dadurch zum Geständnis ihrer Liebe zu bringen, daß er sich tot stellt.² Später wird er ins Gefängnis geworfen, aber in einer lustigen Szene von Florimel und ihrem schlaun Pagen wieder befreit, Florimel weiß den einfältigen alten Gefängnis-aufseher Hortensio, der in sie verliebt ist, geschickt zu überlisten.

Ungefähr gleichzeitig erschien Days Komödie ‚Law Tricks or Who would have thought it‘ (eingetragen am 28. März 1608 und mit derselben Jahreszahl gedruckt). Hier macht sich Day ein Motiv zunutze, dessen Wirksamkeit damals schon durch Shakespeares Maß für Maß erprobt war. Ein Herzog von Genua gibt vor, eine Reise zu unternehmen, beobachtet aber statt dessen in einer Verkleidung, was in seiner Residenzstadt vorgeht. Er hat einen sittenstrengen, ganz den Wissenschaften lebenden

1) Fraglich ist es, inwieweit man nach den Worten der Vorrede die Mitwirkung eines zweiten Verfassers annehmen darf; vgl. Fleay I. 111.

2) Über dies aus Tassos *Aminta* stammende Motiv s. o. Bd. IV S. 237.

Sohn Polymetes und eine Tochter Emilia, welche dieselben Charakterzüge trägt wie sonst die unternehmenden jungen Mädchen in Days Komödien; sie war von den Türken geraubt worden, aber mit einem Pagen in die Heimatstadt geflohen, wo sie zunächst verborgen bleiben will. Nun verliebt sich der Bruder in die unerkannte Schwester, wird liederlich und will sie zu seiner Maitresse haben — ein ganz unwahrscheinlich rascher Übergang. Ja als der verkleidete Vater einen Brief mit der Nachricht von seinem eignen Tode dem Sohn überbringt, freut dieser sich über das leichtsinnige Leben, das er nun ungestört führen könne. Ebenso unerfreulich ist eine Parallelhandlung, in der dargestellt wird, wie ein Schurke, der alte Graf Lurdo, seine Gemahlin mit Gift aus dem Weg räumen will, aber natürlich wird auch hier statt des Giftes ein Schlaftrunk untergeschoben und alles schließt mit allgemeiner Zufriedenheit. Doch findet Day selbst in diesem Machwerk Gelegenheit, sich von seiner lebenswürdigen Seite zu zeigen; die Pagen entfalten auch hier ihren Humor und in einer stimmungsvollen Szene sehen wir die unglückliche Gräfin mit anderen Frauen beim Nähen sitzen und sich über die Näharbeit und ihren eignen Seelenzustand in melancholischen Gleichnissen ergeben. Und in dem anmutigen Epilog spielt er mit dem Titel ‚Who would have thought it‘: wer hätte gedacht, daß so seltsame Ereignisse vorkommen könnten, daß der Verrat so heucheln könne usw., zuletzt: daß ihr uns so lebenswürdig anhören würdet!

Zu den Novellenkomödien mit italienischem Schauplatz ist auch noch das in Mailand spielende zweiteilige Drama ‚The Honest Whore‘ zu rechnen, obgleich hier das Hauptinteresse auf den breit ausgeführten Parallelhandlungen beruht, die ein durchaus englisches Kolorit haben. Für dieses Stück bekamen Dekker und Middleton von Henslowe im Namen der Admirals-truppe im ersten Vierteljahr 1604 ein Angeld von fünf Pfund. Nachdem aber die ‚Honest Whore‘ am 9. November 1604 eingetragen wurde, erschien sie mit derselben Jahreszahl und mit alleiniger Nennung Dekkers auf dem Titelblatt.¹ Die Begebenheit,

1) Die Bemerkung ed. Pearson 2, 55 ‚Indeed that's harder to come by than ever was Ostend‘ beweist nichts für eine Abfassung nach dem 20. Sept. 1604, denn die letzten Worte können ursprünglich gelautet haben: ‚than is Ostend‘.

mit der die Handlung einsetzt, ist so ziemlich in der üblichen Manier der italienischen Novellenkomödien gehalten: Die Tochter eines Herzogs wird von dem Sprößling einer feindlichen Familie, Hippolito, geliebt und liebt ihn wieder; der Herzog will die beiden dadurch trennen, daß er mit Hilfe eines gelehrten Arztes die Tochter in einen todähnlichen Schlaf versenkt und dann heimlich fortschaffen läßt, während Hippolito sie als tot betrauert. Der Arzt soll nun auf Befehl des Herzogs dem Hippolito ein wirkliches Gift einflößen, doch führt er den Befehl nicht aus, er bringt vielmehr die treuen Liebenden zusammen und veranlaßt einen Klosterbruder sie heimlich zu trauen, worauf dann schließlich allgemeine Versöhnung eintritt und die Vergiftungsgeschichte dem Herzog nicht weiter übelgenommen wird, also lauter bekannte und abgenutzte Effekte. Merkwürdig ist eine Szene, in welcher Hippolito bei der Betrachtung des Bildes seiner vermeintlich toten Geliebten und bei der Betrachtung eines Totenschädels sich in melancholische Gedanken vertieft; ein neues Beispiel dafür, wie begierig einzelne Motive aus dem Hamlet aufgegriffen wurden.

Das Hauptinteresse liegt aber in den zwei anderen Handlungen, wo die Verfasser offenbar ganz vergessen haben, daß das Stück in Mailand spielt. In der einen ist die Hauptperson ein City-Kaufmann, der Leinwandhändler Candido, der sich durch nichts in seinem geduldigen Gleichmut stören läßt, obgleich sein Weib aus Übermut alles mögliche ins Werk setzt, um ihn aus der Fassung zu bringen und eifersüchtig zu machen; auch ein Gallant, der eine Wette um zweihundert Dukaten eingegangen ist, daß es ihm gelingen werde, ihn in Zorn zu versetzen, muß sich besiegt geben; das Treiben des Gallant und seiner Spießgesellen im Laden Candidos gibt diesem Anlaß zu der Sentenz:

Oh, he that means to thrive, with patient eye
Must please the devil if he come to buy.

Am merkwürdigsten ist aber die Szenenreihe, in deren Mittelpunkt die öffentliche Dirne Bellafront steht. Ehe sie auftritt, sehen wir, wie ihr spitzbübischer Diener auf der Bühne ihren Toilettentisch mit Schminktöpfen und sonstigem Gerät zurechtmacht, dann erscheint sie selber, ordnet ihr Haar, singt dabei allerlei leichtfertige Liedchen und empfängt hierauf den Besuch

einiger Kavaliers, unter andern des Matheo, der ihr seinerzeit die Unschuld geraubt hat. Natürlich entfaltet sie in ihrer Unterhaltung nicht die Grazie einer französischen Kameliendame, sondern äußert sich mehr mit elisabethanischer Derbheit. Doch vollzieht sich mit ihr eine Wandlung, als später der melancholische Hippolito bei ihr erscheint, der den Matheo abholen will und sie allein antrifft; in einer großen Szene entwirft er ihr mit flammender Beredsamkeit ein abschreckendes Bild ihres schmachvollen Gewerbes und des kläglichen Endes, das allen ihresgleichen bevorsteht, und die gewaltige Wirkung dieser Rede zeigt sich, als Bellafront gleich darauf sich mit heftigen Schmähungen gegen ihren Diener und gegen ein Kuppelweib wendet, die beide über diese plötzliche Wandlung völlig verdutzt sind. Und von ebensolcher Wirkung ist es, wenn sie gleich darauf ihrem Verführer Matheo ins Gewissen redet, der ihre moralischen Anwandlungen mit rohen Spottworten abtun will und ihre Bitte, durch eine Heirat das Geschehene gut zu machen, höhnisch zurückweist.

Am Schluß werden die Hauptpersonen der drei Parallelhandlungen durch eine sehr unwahrscheinliche Verkettung von Umständen an einem Ort zusammengeführt, und zwar in der Irrenanstalt Bedlam, wo die armen Verrückten zur Belustigung der vornehmen Herren dienen.¹ Hier wird auch durch ein Machtwort des Herzogs die Vermählung Bellafronts mit ihrem Verführer Matheo angeordnet. Diese Vermählung ist nun der Ausgangspunkt für ein neues Drama, das als ‚Second Part of the Honest Whore‘ am 29. April 1608 eingetragen wurde, aber erst 1630 im Druck erschien, wiederum nur mit dem Namen Dekkers auf dem Titel. Die Fortsetzung entstand offenbar unter dem frischen Eindruck des großen Beifalls, den der erste Teil gefunden hatte und der durch die stattliche Zahl von fünf Abdrucken dieses Teils von 1604 bis 1635 bezeugt ist. Die Notwendigkeit einer Fortsetzung war in dem Abschluß des ersten Teils nicht gegeben; nur eine flüchtige Hindeutung der reuigen Dirne auf ihren alten Vater, mit dem sie sich ausöhnen wolle (Pearson 2, 60), läßt darauf schließen, daß die

1) So o. Bd. IV S. 280.

Möglichkeit zur Abfassung eines zweiten Theils offen bleiben sollte. In der That ist der alte Vater Orlando in dem zweiten Theil die Hauptperson. Von dem Leben seiner Tochter Bellafront nach ihrer Vermählung mit Matheo entwirft uns der Dichter ein Bild von erschütternder Naturtreue; er läßt uns in das tiefste soziale und moralische Elend hineinblicken. Matheo erscheint als ein gänzlich verlumpfter Mensch, er will als Kavalier auftreten und ist ein leidenschaftlicher Hasardspieler, hat aber niemals Geld und verpfändet die Habseligkeiten seiner Frau, die er mit mitleidloser Roheit behandelt und von der er sogar verlangt, sie solle durch Fortsetzung ihres früheren Lebenswandels Geld ins Haus schaffen. Der alte Orlando, in dessen väterlichem Herzen das Mitleid mit der Tochter, auch nachdem sie in Schande versunken war, nicht ganz ersterben konnte, verkleidet sich als Diener und tritt unerkant in ihre und ihres Mannes Dienste, um ihr im Notfall beistehen zu können. Und in der That tritt eine merkwürdige Versuchung an sie heran. Hippolito, der durch seine eindringliche Predigt sie von ihrem schmachvollen Handwerke bekehrt hat, wird nun von Leidenschaft zu ihr ergriffen und vergißt darüber die eheliche Treue, die er der edlen Herzogstochter schuldet. Die große Szene zwischen ihm und Bellafront ist freilich nicht mit der entsprechenden Szene im ersten Theil zu vergleichen; die Situation, die sich hochtragisch behandeln ließe, hat einen witzelnden Grundton, Hippolito preist in einer längeren gereimten Rede die Liederlichkeit, gegen die er früher losgedonnert hatte, und Bellafront antwortet ihm in einem ähnlichen pointierten Stil über den Egoismus der Männer, die die Weiber zu ihrer Lust mißbrauchen. Zum Schluß werden wieder alle Teilnehmer der Handlung auf eine sehr unwahrscheinliche Art zusammengeführt, diesmal nicht im Irrenhaus, sondern im Gefängnis Bridewell, wo die bestraften öffentlichen Dirnen eingesperrt sind; die Art, wie die Insassen den Besuchern zur Belustigung dienen, ist ebensowenig feinfühlig, wie im ersten Theil. Auch sonst ist das komische Element nicht sonderlich originell behandelt; der geduldige Ehemann Candido erscheint wieder, mit einer zweiten Frau vermählt, die ihm ebenso aufsässig ist wie die erste, doch ficht er in seinem Laden mit ihr einen großen Zweikampf sieg-

reich durch, zum großen Gaudium der Lehrburschen und der anwesenden Kavaliers, unter denen sich besonders ein Signor Ludovico durch seine heitere Laune hervortut.

Offenbar war der große Beifall dieses Dramas vor allem durch die Szenen bedingt, in denen Bellafront auftritt, die uns eins der merkwürdigsten Beispiele des vor nichts zurückschreckenden Realismus der englischen Bühne gewähren. Die meretrices hatten freilich von jeher zum ehernen Bestand des Lustspielpersonals gehört und in mehreren englischen Familiendramen wurde auch die unheilvolle Wirkung ihrer verführerischen Buhlerkünste geschildert. Manche Dichter hatten ihnen auch schon ein sentimental-moralisches Mäntelchen umgehängt. Hier aber werden sie nicht mit einer solchen flauen und ungesunden Sentimentalität vorgeführt, wir erhalten, hier vielmehr zum erstenmal eine abschreckende Schilderung ihres glänzenden Elends. Wir können nicht mehr sagen, welcher von den beiden im Tagebuch erwähnten Playwrights der Verfasser dieser Szenen ist, es fehlen auch in diesem Fall bestimmte Anhaltspunkte zur Abgrenzung des geistigen Eigentums. An Dekkers lebenswürdige und zuweilen oberflächliche Manier wird man vor allem in den Szenen erinnert, wo der geduldige Citizen auftritt, auch die Geschichte von Hippolitos Liebschaft mit der angeblichen Vergiftung und dem hamletartigen Gebaren des Liebhabers wäre ihm sehr wohl zuzutrauen. Jedoch in den Bellafrontszenen herrscht durchaus die rücksichtslose, auch die größten Effekte nicht verschmähende Manier Middletons, die allerdings erst in seinen späteren Dramen zu voller Entfaltung kam. Ihm gebührt vermutlich ein Hauptanteil an den betreffenden Szenen des ersten Theils, im zweiten Theil zeigt freilich eine Hauptfigur, der weichherzige alte Brummbar Orlando, eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem alten Furio in der von Dekker mitverfaßten ‚Patient Grissill‘.

Die eigentliche Londoner Lokalkomödie, die uns so merkwürdige Einblicke in das hauptstädtische Treiben im Zeitalter Shakespeares gewährt, wurde jetzt, wie bereits bemerkt, auch auf dem Theater der Chorknaben eingebürgert. Das erste Drama, bei dem wir dies nachweisen können, ist ‚Westward Ho‘, das mit der Jahreszahl 1607 erschien. Es ist auf dem Titel als ein

Werk Dekkers und Websters und als ein Repertoirestück des Chorknabentheaters von St. Paul bezeichnet. Ohne Zweifel kam es schon gegen Ende 1604 oder Anfang 1605 zur Darstellung; es ergibt sich das aus dem Prolog des Konkurrenzdramas ‚Eastward Ho‘, das im Frühjahr 1605 auf dem Theater der Knabentruppe der Königin aufgeführt wurde. ‚Westward Ho‘ ist eins der merkwürdigsten Beispiele dafür, in welcher verwerflichen Weise die Leiter dieser Chorknabentheater sich über jede sittliche Rücksicht auf das jugendliche Alter der Darsteller hinwegsetzten. Die Hauptpersonen sind drei Cityweiber, die Liebesverhältnisse mit Kavalieren haben und beraten, wie sie mit ihnen zusammenkommen können, ohne daß ihre Männer es merken; es fehlt auch hier die Situation nicht, daß ein Kavalier, mit dem eine Bürgersfrau ein Verhältniß hat, dem Ehemann Geld schuldig ist. Einen Helfer bei diesen sauberen Zusammenkünften haben die Weiber an Justiniano, einem italienischen Kaufmann, der in seinen Vermögensverhältnissen heruntergekommen und nun unter einem falschen Namen als Schreiblehrer der drei Bürgersfrauen tätig ist. Wir hören, wie ein Bürgersmann sich beim Lehrer nach den Fortschritten seiner Frau in der Schreibkunst erkundigt und dieser mit allerlei zweideutigen Wortspielen antwortet; kaum ist der Ehemann fort, so werfen Lehrer und Schülerin die Schreibmaterialien beiseite und besprechen sich über das nächste Stelldichein mit den Kavalieren, das im Stahlhof stattfinden soll. Wir werden also in die berühmte Rheinweinstube auf dem Grundstück der deutschen Hansa bei London Bridge geführt, wo der Englisch radebrechende deutsche Kellner Hans die Gäste bedient. Ein anderes Mal, als die Gesellschaft einen weiteren Ausflug nach Brentford unternimmt, muß schon ein Vorwand für die Abwesenheit ausgedacht werden; eine Frau läßt sich eine falsche Botschaft bringen von der plötzlichen Erkrankung ihres kleinen Kindes, das sie auf dem Lande aufziehen läßt, denn wenn eine Frau ihre Kinder selbst stillt, so ist das nach Ansicht dieser Damen für Büste und Taille schädlich. Die Ehemänner sind übrigens durchaus nicht besser; wir sind einmal Zeugen, wie sie bei heimlichem Besuch eines übelberüchtigten Hauses zu ihrem großen Erstaunen sich gegenseitig überraschen. Eine

Nebenhandlung betrifft die Schicksale der Gattin des verarmten Justiniano, in die ein alter Earl verliebt ist. Die von ihrem Gatten verlassene und durch Armut niedergedrückte Frau hat doch trotz allen glänzenden Versprechungen einen Widerwillen gegen den alten Wüstling. Justiniano kehrt nun zu seiner Gattin zurück und da er sich von ihrer Unschuld überzeugt hat, rächt er sich, indem er statt ihrer in Weiberkleidern zum Earl geht. Nachdem dieser den Schleier weggezogen hat, fällt Justiniano mit Schmähungen über ihn her; der Alte bereut und widmet von nun an der Frau, die er verführen wollte, eine ehrfurchtsvolle Hochachtung. Diese verschiedenen Handlungen werden zusammengehalten durch die Kupplerin Frau Birdlime, die überall ihre Hand mit im Spiel hat und ihre naive Gemeinheit mit einem höchst belustigenden Redeschwall entfaltet; es sind uns ja schon gar manche ihrer Berufsgenosinnen begegnet, aber Frau Birdlime kann sich den besten unter ihnen kühnlich zur Seite stellen. Überhaupt ist der ungemein lebendige und charakteristische Gesprächston das Bemerkenswerteste am ganzen Stück, das mit verwickelten und unwahrscheinlichen Begebenheiten überladen ist, sehr oft muß auch der veraltete Kunstgriff verwendet werden, daß die auftretenden Personen uns in einem Monolog erzählen, was für Intrigen sie ins Werk setzen wollen. Besonders unwahrscheinlich ist der Schlußakt, wo alle beteiligten Personen in Brentford zusammentreffen; wir erfahren da auf einmal, daß die Bürgersfrauen bisher nur mit dem Feuer gespielt haben und den Kavalieren die letzte Gunst nicht gewähren wollen.

Einen ähnlichen Charakter hat ein anderes Repertoirestück der Chorknaben von St. Paul, die Komödie ‚Northward Ho‘ (eingetragen 6. Aug. 1607 und mit derselben Jahreszahl gedruckt), auf deren Titelblatt gleichfalls Dekker und Webster als Verfasser genannt werden; sie ist offenbar bald nach den anderen Ho-Komödien entstanden. Wir haben hier ähnlich wie in ‚Westward Ho‘ eine überladene Handlung voll von den krassesten Unwahrscheinlichkeiten. Diesmal erscheint aber die bürgerliche Gesellschaft in einem günstigeren Licht; ein junger Mensch, der sich für einen Kavalier ausgibt, stellt einer Bürgersfrau nach, wird aber von ihr zurückgewiesen und rächt sich da-

durch, daß er sie bei ihrem Gatten verleumdet. Dieser ist zwar anfangs sehr unglücklich¹, doch überzeugt er sich bald von der Unschuld seiner Frau, hauptsächlich beeinflußt durch das vernünftige Zureden seines Freundes, des Poeten Bellamont. Bei diesem Poeten, der auch einmal vorgeführt wird, wie er dem wunderlichen Welshman Jenkins aus einer Tragödie ‚Astyanax‘ vorliest, ist jedenfalls an eine bestimmte Persönlichkeit zu denken, doch ist kein genügender Grund vorhanden, warum gerade Chapman gemeint sein soll.² Daneben sind noch die verschiedenartigsten Personen in die Handlung verflochten: eine Prostituierte Doll, die gegenüber ihren Verehrern — unter denen auch ein Deutscher, Hans Belch von Augsburg — sich für eine vornehme Dame ausgibt; dann ein liederliches Weib, welches Nachtwandlerei simuliert, um nächtliche Besuche abstaten zu können, dann natürlich auch wieder eine Kupplerin, die freilich nur in einer Szene auftritt, dabei aber ihre Lebenserfahrung sehr charakteristisch zum Ausdruck bringt: so vergleicht sie die jungen Leute, die in London ihr Geld vertun, mit Feuerwerkskörpern, die erst sprühen und krachen und dann ausgebrannt und stinkend zu Boden sinken; das Liedchen, das sie bei dieser Gelegenheit zum besten gibt, ist ein Muster von frechem Zynismus. Aber der flotte, lebendige Dialog ist auch hier zu rühmen. Am Schluß treffen wieder die verschiedenen Teilnehmer der Handlung auf einer Landpartie zusammen, diesmal in Ware im Norden von London. Dadurch erklärt sich auch der Name ‚Northward Ho‘, offenbar ein Ruf der Wagenvermieter, die in dieser Richtung fahren, ebenso wie mit dem Ruf ‚Westward Ho!‘ die Fährleute auf der Themse in der Richtung nach Brentford die Fahrgäste anlockten.

Der Anteil der zwei Dichter, die auf dem Titel genannt werden, ist in beiden Stücken jetzt nicht mehr zu scheiden. Wenn sie bloß unter dem Namen Dekkers überliefert wären, so würde man wohl schwerlich etwas darin als undekkerisch empfinden.³ Eine Ausnahme machen bloß die Szenen in ‚West-

1) Er sagt: Had it not been my wife had made me cuckold, it should never have grieved me. 2) Wie Fleay 2, 270 annimmt. 3) Die von Pierce (s. o. S. 161) versuchte stilistische Scheidung führt zu keinen einleuchtenden Ergebnissen. Bemerkenswert ist der Hinweis Pierces, daß

ward Ho' zwischen dem Earl und dem Ehepaar Justiniano, namentlich soweit sie in Blankversen abgefaßt sind, während sonst fast ausschließlich die Prosa vorherrscht. Während in den übrigen bisher besprochenen Kompaniestücken Websters nichts vorkommt, was auf den späteren Dichter der zwei großen Tragödien ‚The White Devil‘ und ‚The Duchess of Malfi‘ hinwiese, könnte man vielleicht in der Art, wie das Elend von Justinianos Frau geschildert ist, Anklänge an den schweren und düsteren Ton der Websterschen Tragödien finden, und wenn die Situation, wie Justiniano als Weib verkleidet zum Earl kommt, hier pathetisch behandelt ist, während sie doch höchstens im burlesken Stil erträglich wäre, so kann man das vielleicht dadurch erklären, daß der Dichter hier am unrechten Ort sich in einem Stil betätigen wollte, zu dessen voller Entfaltung er erst später Gelegenheit fand.

Das wertvollste unter diesen Citydramen ist jedoch ‚Eastward Ho‘, aufgeführt von der Knabentruppe der Königin; der Titel ist, wie bereits angedeutet, mit Rücksicht auf die Komödie ‚Westward Ho‘ gewählt. Im Druck erschien dies Drama mit der Jahreszahl 1605. Eine genaue Datierung können wir dadurch gewinnen, daß der Eintrag am 4. September dieses Jahres erfolgte und daß ohne jeden Zweifel kurz nach der ersten Aufführung Jonson einen Brief an den Earl of Salisbury richtete, d. h. an Robert Cecil, der jenen Titel am 4. Mai 1605 erhalten hatte. Jonson schrieb diesen Brief aus dem Gefängnis, in das er ebenso wie Chapman geworfen wurde, weil sich in dem Stück eine boshafte Bemerkung gegen die Schotten befand; Sir James Murray, einer jener Schotten, die von dem neuen König zum großen Ärger der Engländer mit einträglichen Stellen überhäuft wurden, hatte die Verfasser bei den Behörden angezeigt.¹

einiges in den Streichen der liederlichen Bürgersweiber, so vor allem die vorgebliche Krankheit des Kindes, in ähnlicher Weise auch in den von Dekker 1603 übersetzten *Quinze Joies du mariage* (s. o. S. 161) vorkommt.

1) Der Brief an Lord Salisbury bei Gifford I, CXL, weitere Briefe der beiden Gefangenen an den König und an mehrere einflußreiche Personen veröffentlichte Dobell (s. o. Bd. IV S. 154). Das Blatt, auf welchem die inkriminierte Stelle (III 4, 42—47) sich befand, wurde herausgenommen und

Wir sahen schon, welche merkwürdige Ausnahmestellung ‚Eastward Ho‘ einnimmt als das einzige unter den englischen Dramen dieser ganzen Zeit, in welchem die bürgerliche Solidität verherrlicht wird.¹ Wenn dies dadurch veranschaulicht ist, daß der tüchtige und fleißige Goldschmiedegehilfe Golding immer höher emporsteigt, während sein Mitgehilfe Quicksilver, der den Kavalier spielen möchte, immer tiefer hinabsinkt, so ist eine derartige Parallelhandlung nichts Neues; sie war schon in kontinentalen und englischen Moralitäten und Schuldramen wiederholt vorgekommen.² Aber hier ist der Gegensatz dadurch wirksam gesteigert, daß der Goldschmiedemeister außer den zwei verschiedenen Lehrlingen auch noch zwei verschiedene Töchter hat: die bürgerlich sittsame Mildred, die dem braven Golding ihr Herz schenkt, und die kokette Gertrud, die gerne die große Dame spielen möchte; sie vermählt sich mit einem adeligen Windbeutel Sir Petronel Flash, der sie dann um ihr Vermögen schnöde betrügt und sitzen läßt. Und derselbe Kontrast wiederholt sich noch einmal in den Eltern der beiden Mädchen: die eitle Mutter, die das kokette Gänschen bevorzugt,

durch ein neues ohne diese Stelle ersetzt; es wäre verloren gegangen, wenn es sich nicht an Dyces Exemplar der gereinigten Ausgabe, die gleichfalls 1605 erschien, angebunden fände. Es wird dort in höhnischer Form der Wunsch ausgesprochen, daß so viel Schotten wie möglich nach Virginia auswandern sollten. In der Bittschrift an den König sagt Chapman, daß die Beschuldigungen gegen ihn und Jonson sich auf ‚two clauses . . . both of them not our own‘ bezögen, und wirklich besteht die erwähnte Stelle aus zwei Sätzen. Doch ist es wahrscheinlicher, daß zwei getrennte Stellen gemeint sind, vielleicht noch IV 1, 180, wo über die Käuflichkeit der Ritterwürde gespottet wird, eine Stelle, die allerdings nicht aus dem inkriminierten Druck entfernt wurde. Daß auch Marston eingekerkert wurde, ergibt sich bloß aus der späteren Erzählung Jonsons im Gespräch mit Drummond (S. 20), wo er betreffs ‚Eastward Ho‘ bestätigt, daß er, Chapman und Marston ‚had written it amongst them‘. Dort spricht er auch von der Denunziation Murrays und erzählt, daß die Dichter schon befürchteten, es würden ihnen nach der damaligen barbarischen Rechtsgewohnheit die Ohren abgeschnitten und die Nase aufgeschlitzt, auch erzählt er die bekannte Geschichte von dem Gastmahl, mit welchem er seine Befreiung feierte und bei welchem seine alte Mutter ihm ein starkes Gift zeigte, das sie schon für sich und ihn für den Fall seiner Verurteilung in Bereitschaft hatte. Vgl. zur Bibliographie und Geschichte von ‚Eastward Ho‘ Parrott, S. 835 ff.

1) S. o. Bd. IV S. 165 f. 2) S. o. Bd. III S. 525, 553; Bd. IV S. 165 f.

und der Vater, der wackere Meister Touchstone, der neben all seiner tüchtig ernsthaften Gesinnung doch auch den drastisch urwüchsigen Humor an den Tag legt, wie ihn schon früher Dekker und Heywood solchen Gestalten aus dem Bürgerstand verliehen hatten. Doch ist bei ihm der derbe Humor in vortrefflicher Weise mit gutmütiger Weichheit vereinigt, eine Mischung, die später noch unendlich oft in ähnlichen Gestalten ihre Wirkung auf dem Theater erprobt hat.¹ Aber auch die übrigen sind sehr anschaulich charakterisiert, vor allem der begabte, aber liederliche Lehrling Quicksilver, der sich in seinem Beruf langweilt und in vornehm-leichtfertiger Gesellschaft und im Theaterbesuch sich zerstreuen will; ähnlich wie Pistol zielt er sein Gespräch mit Kraftstellen aus bombastischen Tragödien. Sodann Gertrud, die sich erst sehr hochnasig gebärdet, und dann, nachdem ihr Gemahl fortgelaufen ist, in Not und Elend kommt, aber dennoch hofft, daß ähnlich wie in ihren geliebten Ritterromanen ihr Schicksal durch eine wunderbare Fügung sich zum Guten wende. Das tugendhafte Paar ist natürlich weniger amüsan, aber es wirkt doch durch den Gegensatz, und mit richtigem Takt ist dafür gesorgt, daß es sich nicht zu redselig entfaltet. Am Schluß zeigen sich die beiden großmütig gegen die reuigen Verirrten: Quicksilver und Sir Petronel, die mit veruntreutem Geld nach Amerika fliehen wollten, werden unterwegs aufgegriffen und vor Golding geführt, der es inzwischen zum Aldermanstellvertreter gebracht hat; er muß sie ins Gefängnis abführen lassen, weiß es aber doch so einzurichten, daß der alte Touchstone, der anfangs von einer Veröhnung nichts hören will, einen Besuch im Gefängnis macht und sich dort ungesehen von ihrer aufrichtigen Reue überzeugt. Von dem Treiben im Gefängnis bekommen wir auf diese Art ein sehr merkwürdiges und anschauliches Bild; wie das öfters von reuigen Gefangenen berichtet wird, so bringt auch Quicksilver sein Sündenbekenntnis in die Form einer Ballade, die er zu allgemeiner Rührung vorträgt. Natürlich wird nun auch der alte Touchstone weich gestimmt und mit der Besserung und Befreiung der reuigen Missetäter nimmt alles ein glückliches Ende.

1) S. o. Bd. IV S. 330.

Der Fluchtversuch der beiden Schwindler, die auf der Themse abwärts fahren wollen — daher der Name: Eastward Ho! — gibt noch den Anlaß zu einer Reihe von Zwischenszenen, vor allem ein großes Abschiedsgelage im Wirtshaus, wo wir noch ein paar andere 'abenteuerliche Gesellen kennen lernen. Außerdem kommt hierher auch eine maskierte Dame, die liederliche Frau Security, die Geliebte des Sir Petronel, die dieser auf die Reise mitnehmen will. Auch Herr Security ist mit dabei, ohne seine Frau zu erkennen; der Dichter hat hier das italienische Novellenmotiv benützt, daß jemand seiner eigenen Frau zur Flucht behilflich ist, indem ihm weisgemacht wird, es sei die Frau eines andern (s. o. Bd. IV S. 223), man braucht jedoch hier mit ihm um so weniger Mitleid zu haben, da er als ein Wucherer und Halsabschneider geschildert ist. Auf allerlei sonstige Episoden brauchen wir hier nicht einzugehen, doch muß zugestanden werden, daß trotz der Überladung mit Handlung der Aufbau des Stücks so ziemlich übersichtlich ist.

Es wurde schon häufig versucht, den Anteil der drei auf dem Titel genannten Mitarbeiter auseinanderzuhalten, doch ist ein befriedigendes Ergebnis bis jetzt nicht erzielt. Ich persönlich wäre geneigt, Marston den Hauptanteil zuzuerkennen, ja ich glaube, daß ich ihn für den Verfasser des Ganzen halten würde, wenn 'Eastward Ho' ohne Verfasseramen überliefert wäre. Allerdings hätte er damit sein Meisterstück vollbracht und hätte seine 'Dutch Courtesan' (s. u.), die in ihrem anschaulichen Realismus die entschiedenste Ähnlichkeit mit 'Eastward Ho' zeigt, noch übertroffen. Wie dort, so kommt es auch hier dem Verfasser nicht darauf an, seine Individualität zu entfalten, sondern ein gutes Theaterstück zu schreiben, während Chapman und Jonson sich nicht leicht selber vergessen können und es gerne durchfühlen lassen, daß sie eigentlich für den Theaterpöbel zu gut sind; Chapmans Neigung zum Verzwickten und Abstrusen, Jonsons selbstbewußter und anspruchsvoller Ton klingen nirgends durch. Überhaupt tritt die sonst so ausgeprägte Eigenart dieser beiden uns nirgends in 'Eastward Ho' deutlich entgegen und gerade bei ihnen wäre es sehr auffallend, wenn sie auf die Betätigung dieser Eigenart zugunsten eines jüngeren Genossen verzichtet hätten. Andererseits ist das Zeugnis der

Dichter selber und des Titelblattes so schlagend, daß man nicht darüber hinweg kann. Es bleibt also das Rätsel ungelöst bestehen, wenn man nicht mit Phelps annehmen will, daß die Dichter in diesem Ausnahmefall bei der gemeinsamen Arbeit ihre störenden Fehler abschleiften.¹

Marstons ‚Dutch Courtesan‘, wieder ein Repertoirestück des Chorknabentheaters von Blackfriars, wurde am 26. Juni 1605 eingetragen und mit derselben Jahreszahl gedruckt. Aller Wahrscheinlichkeit nach entstand dies Drama nicht lange vor dem Eintrag. Auch hier begibt sich Marston auf den Boden des englischen Sittenlustspiels und wie in ‚Eastward Ho‘, so zeigt sich auch hier sein Talent bei der Berührung mit dem heimischen Boden weit kräftiger und eigenartiger, als in seinen Komödien mit italienischem Schauplatz. Die Freiheit der damaligen Bühne von konventionellen Anstandsrücksichten macht er sich in ausgedehntestem Maße zunutze; er tut einen rücksichtslosen Griff in das hauptstädtische Leben und schildert das ruchlose Treiben einer käuflichen Dirne, einer Niederländerin, wie ja solche ‚Flemish Frows‘ von jeher unter den Prostituierten in London sehr häufig anzutreffen waren.² Die Englisch radebrechenden Ausländer, namentlich auch Niederländer, die das *w* und *th* so seltsam aussprechen (*vill* für *will*, *dat* für *that*) und auch

1) S. o. Bd. IV S. 79. Durch die charakteristischen Namen nach Jonsonscher Manier, wie sie viele Personen des Stückes tragen, wird natürlich nichts bewiesen, auch entfalten sich diese Personen vor uns durchaus ungezwungen, ohne daß sie auch noch durch die Mithandelnden charakterisiert werden. Gewöhnlich wird angenommen, der kurze Prolog sei von Jonson verfaßt, doch ist er gar nicht sehr ausgesprochen Jonsonisch; auch bedient sich Jonson sonst in seinen Prologen nicht reimloser, sondern gereimter Verse. Eher könnte man einige Prosaszenen für Chapmanisch halten, wenn auch darin seine Eigenart nicht sehr deutlich hervortritt. Wenn jedoch III 2 (114) ein Witz vorkommt, der sich ähnlich auch in Chapmans ‚All Fools‘ findet, oder wenn III 3 ein Zechgelage vorgeführt wird und auch bei Chapman Zechgelage vorkommen, so ist das natürlich noch kein Grund, um diese Szenen Chapman zuzuschreiben, und zwar um so weniger, da in letzterer Szene die inkriminierten Sätze vorkommen, von denen Chapman ausdrücklich behauptet, daß sie nicht von ihm herrühren. Eine Eigentümlichkeit, die allerdings bei Marston und Jonson nicht vorkommt, sind die ungeschickt erzählenden Monologe.

2) Belege hierfür bei Eckhardt, Ausländertypen § 131.

gelegentlich ihre heimischen Wörter in ihr Englisch einmischen, begegnen uns auch sonst noch oft genug auf der Bühne, aber fast stets in grotesk-komischer Behandlung; hier macht es einen ganz eigentümlichen Eindruck, diese Sprache das ganze Stück hindurch von einer Hauptperson festgehalten zu sehen, und zwar nicht nur in Szenen mit komischer Wirkung, sondern auch, wo die wilde Rachsucht und satanische Schadenfreude zum Ausdruck kommt, aber selbst wenn an solchen Stellen der Vers für die Prosa eintritt, entsteht eine grotesk-unheimliche Wirkung, die durchaus den Absichten des Dichters entspricht. Er schildert uns, wie der junge Freevill, der schon im Begriff ist, sich mit der schönen und tugendhaften Beatrice zu vermählen, doch noch einmal aus alter Gewohnheit diese Kurtisane Francischina besucht, und zwar in Gesellschaft seines Freundes Malheureux, der anfangs als strenger Moralist seinen Begleiter warnt, dann aber doch mitgeht nach dem Grundsatz: 'The sight of vice augments the hate of sin'. Natürlich wird er trotzdem von den verführerischen Reizen der Buhlerin gefesselt. Diese gerät dann in die höchste Wut, als sie hört, daß ihr früherer Liebhaber verlobt ist, und sie erklärt dem neu eingefangenen Liebhaber, sie wolle ihn nur erhören, wenn er den früheren ermorde. Malheureux schwankt einen Augenblick, doch verrät er dann alles seinem Freunde. Sie wollen nun vereint, freilich auch wieder durch ein sehr 'unfair play' die Kurtisane betrügen und Malheureux an das Ziel seiner Wünsche bringen: Freevill will sich eine Zeitlang verborgen halten, Malheureux soll der Kurtisane die Nachricht bringen, er habe ihn getötet und soll ihr zum Beweis einen Ring überreichen, den Freevill von seiner Braut als ein Liebespfand erhalten hatte. Dieser Plan wird ausgeführt, aber nun will die Kurtisane ihren Triumph völlig auskosten; sie begibt sich zur Braut, meldet ihr den Tod Freevills, der übrigens seine Braut gar nicht geliebt habe, sie zeigt als Beweis dafür den Ring, den sie angeblich von Freevill als Geschenk erhielt. Außerdem denunziert sie noch den Malheureux als Mörder. Freevill, der dem Freund eine kleine Lektion gönnt, hält sich so lange verborgen, bis Malheureux, gegen den scheinbar alles spricht, als Mörder zum Richtplatz geführt wird, erst im letzten Augenblick tritt er dazwischen, worauf ein versöhnlicher Schluß

eintreten kann, nur die Kurtisane erhält die verdiente Gefängnis- und Prügelstrafe. Mit dieser Haupthandlung lose verknüpft ist eine Nebenhandlung, in der Marston sein komisches Talent, das in seinen früheren Stücken nur in kurzen Episoden hervorgetreten war, aufs glücklichste zu voller Entfaltung bringt, es ist dies die Geschichte der Mystifizierung des Puritaners Mulligrub durch den Spitzbuben Cockledemoy, die uns schon als ein Meisterstück der antipuritanischen Satire bekannt ist.¹

Offenbar hat Marston hier nicht eine bereits vorliegende Erzählung dramatisch umgestaltet, wenn er auch ohne Zweifel in bezug auf Stoff und Tendenz von dem erfolgreichsten Stück der neuen realistischen Richtung, von ‚How a man may choose‘ (s. o. S. 150) beeinflusst ist. Von dort entlehnte er den Gegensatz zwischen dem ehrbaren Weib und der käuflichen Dirne, die auch dort gegenüber dem Liebhaber, der angeblich ihr zu Liebe eine Mordtat begangen hat, zur Verräterin wird, auch dort wird der so schnöde Verratene noch im entscheidenden Augenblick durch das unerwartete Hervortreten seines vermeintlichen Opfers gerettet.² Daß ein rachsüchtiges Weib die Ermordung des früheren Liebhabers von einem neuen Liebhaber verlangt und daß dieser alsdann dem früheren Liebhaber den Mordanschlag verrät, kommt auch in einer Novelle Bandellos vor, die in Painter's ‚Palace of Pleasure‘ (II 24) übergegangen ist, und bei Painter (I 66) konnte Marston auch einen der zahlreichen Streiche finden, die der unermüdliche Spitzbube Cockledemoy an dem Puritaner verübt. Aber jedenfalls hat Marston die entlehnten und die selbständig erfundenen Bestandteile zu einem außerordentlich lebendigen und eindrucksvollen Ganzen gestaltet. Der strenge Moralist, der der Versuchung unterliegt, ist ja freilich mit dem gleichzeitigen Angelo Shakespeares nicht zu vergleichen, aber Marston sucht doch auch diesen Charakter durch grübelndes Raisonnement interessanter zu gestalten und kontrastiert ihn so in wirksamer Weise gegen seinen leichtlebigen Freund. Und die Schilderung der edelgesinnten, liebevoll hingebenden Braut Beatrice gibt auch hier dem Dichter Gelegenheit, neben den stark aufgetragenen,

1) S. o. Bd. IV S. 125.

2) Vgl. die Vergleichung der beiden Dramen von Baskervill in den Publications 24, 721.

zum Teil sogar derben und rohen Effekten zartere poetische Stimmungen zu entfalten. Doch hat er der sentimentalen Beatrice eine muntere Schwester Crispinella beigegeben, eine damals noch ziemlich neue Kontrastwirkung¹, die an manchen Stellen recht hübsch zur Geltung kommt, leider läßt es Marston auch hier nicht an unappetitlich-widerwärtigen Späßen fehlen. Wir können uns seinen Realismus viel eher gefallen lassen, wenn er mit drastischen Zügen die Kupplerin schildert, bei der Francischina wohnt, oder wenn die Puritanerin Frau Mulligrub in gelegentlichen Äußerungen ihre ordinäre Gesinnung verrät.

Der eigentliche Hauptvertreter der Londoner Lokalkomödie ist aber Thomas Middleton, von dem in den Jahren 1607 und 1608 fünf hierhergehörige Stücke eingetragen und gedruckt wurden. Schon vorher 1604 hatte er einen satirischen Traktat ‚The Black Book‘ erscheinen lassen, in welchem er Londoner Sittenbilder aus dem Leben und Treiben der leichtsinnigen Kavaliers, der liederlichen Weiber, der Wucherer, Bauernfänger und betrogenen Gimpel entwirft. In diesen Kreisen, die er offenbar sehr gründlich kannte, bewegt er sich jetzt auch in seinen Dramen. Die sympathischen Seiten des Bürgertums, die von Dekker und Heywood oft mit so erfrischendem Humor geschildert wurden, treten bei Middleton gänzlich zurück, andererseits zeigt er der Londoner Bürgerschaft, die ihn 1620 zu ihrem Chronisten ernannte, nicht die kavaliermäßige Geringschätzung, der wir in jener Zeit immer häufiger begegnen.² Aber dasjenige, was an dem zeitgenössischen Leben gesund und tüchtig war, kommt so gut wie gar nicht zur Geltung; das poetische Element, von dem doch manchmal im bürgerlichen Lustspiel eine leichte Beimischung zu finden war, erscheint hier wie mit einem Schwamm weggewischt; auch die leichtlebigen Kavaliers haben hier nur sehr wenig von dem heitern Glanz und fröhlichen Stolz, wie bei andern Stuart-Dramatikern. Die auftretenden Personen sind fast ausschließlich betrügerische Gauner oder betrogene Dummköpfe beiderlei Geschlechts. Doch sind derartige Figuren vorzüglich beobachtet und lebenswahr geschildert, ohne die groteske Starrheit, die ihnen oft bei Ben Jonson anhaftet. Sie pflegen

1) S. o. Bd. IV S. 333.

2) S. o. Bd. IV S. 157.

ihren Charakter mit Offenheit zu entfalten und auch vor den größten Zoten nicht zurückzuschrecken. Meist äußern sie sich in Prosa, die Middleton sehr natürlich und lebendig handhabt. In seinen Blankversen zeigt er nebeneinander zwei Manieren; sie sind manchmal, vor allem wenn Verliebte sprechen, mehr nach der früheren Manier regelmäßig kadenziert und auch mit Reimen reichlich untermischt, aber vielfach haben sie schon den leichten und zwanglosen Ton mit häufiger Einmischung von Elfsilblern, wie später bei Fletcher; auch unvollständige Verszeilen und Wechsel von Vers und Prosa in einer und derselben Rede kommen öfters vor. Middletons Reime machen namentlich dann einen sehr possierlichen Eindruck, wenn die Personen ihre höchst fragwürdige Lebensweisheit in sentenziöser Form vortragen. Die Handlung, durch welche die realistischen Szenen zusammengehalten werden, beruht wohl in allen diesen Fällen auf Middletons eigner Erfindung, er operiert sehr stark mit herkömmlichen Effekten, wie Verkleidungen und Mystifikationen, in bezug auf Verletzung der Wahrscheinlichkeit ist er gänzlich skrupellos, doch zeigt sich auch in der Art, wie er die hergebrachten Motive zu neuen Wirkungen kombiniert, sein Erfindungsreichtum und seine originelle Begabung. Mit der poetischen Gerechtigkeit am Schluß ist es mitunter sehr eigentümlich bestellt. Zwar erscheinen alsdann die Gauner gewöhnlich als die Geprellten, aber mit großer Vorliebe wird der Effekt verwendet, daß jemand, der geglaubt hat, durch allerlei Ränke und Schliche die eheliche Verbindung mit einer reichen und vornehmen Dame erlangt zu haben, am Schluß erkennt, daß diese Dame in Wahrheit eine öffentliche Dirne ist. Und wir sehen dann auch, daß manche der Betroffenen ihr Schicksal gar nicht allzu tragisch nehmen. Die aufregenden und erschütternden Situationen, in denen sich Middleton in seinen realistischen Dramen aus späterer Zeit als ein Meister bewährte, fehlen hier noch gänzlich.

Die Komödie, *Michaelmas Term*¹ hat unter diesen Stücken dadurch einen besonderen Reiz, weil in ihr das Londoner Lokal-

1) Eingetragen am 15. Mai 1607 und mit derselben Jahreszahl gedruckt. Über das Vorspiel s. o. Bd. IV S. 314. Prolog s. Bd. IV S. 314. Ferner vgl. ebd. S. 253 und 263.

kolorit am lebhaftesten aufgetragen ist. Die Handlung spielt zur Zeit des Gerichtstermins, der viele wohlhabende Leute vom Land in die Stadt führte und dadurch den Dirnen und Bauernfängern ein reiches Feld der Tätigkeit eröffnete. So sehen wir, wie der Landedelmann Easy von dem betrügerischen Kaufmann Quomodo ausgewuchert wird, Quomodo sagt von diesen Herren: ‚They are busy about our wives, we about their lands‘. Ein Agent Quomodos naht sich dem Easy in den verschiedensten Gestalten: als Lebemann, um ihn zum Hasardspiel zu verleiten, als Sergeant, um ihn zu verhaften, als City-Kaufmann, um für ihn Bürgschaft zu leisten. Besonders anschaulich ist die Schilderung des Hasardspiels der Kavaliers an der Wirthstafel (Ordinary). Angesichts der völligen Hilflosigkeit des Landedelmanns äußert selbst der Laufbursche des Wucherers sein Mitleid: ‚Alas poor birds that cannot keep the sweet country, where they fly at pleasure, but must needs come to London‘. Bis zuletzt scheint alles für den Wucherer glücklich zu gehen, aber durch den Erfolg wird er zu einem allzu tollen Wagemut verführt und kommt dadurch zu Fall. Er läßt, um den weiteren Verlauf der Ereignisse heimlich beobachten zu können, die Nachricht von seinem Tod aussprengen, aber die nächste Folge ist, daß seine Frau, die ihn nicht leiden kann und auf den ausgeplünderten Edelmann schon längst ein Auge geworfen hat, sich sogleich mit ihm vermählt und ihm dadurch den ganzen Besitz des Wucherers verschafft. Wie die Schwierigkeit gelöst wird, nachdem der Wucherer wieder hervortritt, ergibt sich nicht deutlich aus der hastig hingeworfenen Schlußszene, in welcher auch noch verschiedene Parallelhandlungen, die zwischen den Kavalieren, Dirnen und Betrügern vorgehen, ihre summarische Erledigung finden.

Auch die Komödie, *A Trick to Catch the Old one* (eingetragen 7. Oktober 1607, gedruckt mit der Jahreszahl 1608) dreht sich um den Gegensatz zwischen Wucherer und Lebemann. Hier ist die Hauptperson der leichtsinnige junge Wilgood, der von seinem Onkel ausgewuchert wurde und auch außerdem noch tief in Schulden steckt. Um sich wieder Kredit zu verschaffen, erweckt er den Anschein, als habe er gegründete Aussicht, eine reiche Witwe zu heiraten, worauf die Gläubiger sofort bereit

sind, ihm zur Durchführung dieses Heiratsplans von neuem Geld vorzuschießen, also ein Kunstgriff, den auch später noch andere Lustspieldichter von Middleton entlehnten. Sehr hübsch ist geschildert, wie nun die Wucherer wieder auf einmal vor ihrem Schuldner Respekt haben und am liebsten jeder für sich allein die weiteren Geldgeschäfte mit ihm treiben möchte. Die vermeintliche reiche Witwe ist niemand anders als eine Kurtisane, mit der Wilgood vorher zusammen gelebt hatte; ein jovialer Gastwirt aus Wilgoods Bekanntschaft übernimmt die Rolle ihres alten treuen Dieners und so kommen sie nach London. Zum Schluß wird die Handlung natürlich so gedreht, daß einer der Wucherer darauf hereinfällt, die Kurtisane, die sich ganz vortrefflich in ihre neue Rolle hineinfindet, zu heiraten.

In dem Lustspiel ‚A Mad World, my Masters‘ (eingetragen 4. Oktober 1608 und mit derselben Jahreszahl gedruckt), kommt zu den herkömmlichen Figuren noch eine neue hinzu, ein jovialer Lebemann in vorgerückten Jahren, Sir Bounteous Progress. Der reiche alte Sünder unterhält eine Kurtisane, die sich selber mit einem Wildpark vergleicht, dessen Besitzer Sir Bounteous ist, aus dem aber auch öfters Wild gestohlen wird, ohne daß der Besitzer etwas davon merkt. Außerdem wird Sir Bounteous auch noch von seinem leichtfertigen Enkel Follywit betrogen, der nicht abwarten will, bis das reiche Erbeil ihm zufällt. So erscheint er einmal mit seinen Genossen verkleidet als ein fremder Lord auf dem Schloß des Großvaters. Er wird gastlich aufgenommen, aber in der Nacht überfallen seine Genossen maskiert den alten Herrn, rauben ihm Geld und Kostbarkeiten, binden ihn fest und binden ebenso auch den Enkel, damit es aussehen solle, als sei auch dieser von den Räubern ausgeplündert, worauf sich dann der Schloßherr veranlaßt sieht, seinen Gast für den vermeintlichen Unfall, den er in seinem Haus erduldet hat, noch durch ein reichliches Geschenk zu entschädigen. In ähnlich skrupelloser Weise wird später der alte Herr von seinem Enkel nochmals ausgeplündert, bis dieser endlich auf die übliche Art, durch Verheiratung mit der Kurtisane von der poetischen Gerechtigkeit ereilt wird. Neben dieser Begebenheit läuft eine Parallelhandlung her, in welcher Middleton wie es scheint zeigen will, daß er auf seine Art auch fromm und

erbaulich sein könne. Hier schildert er einen Wüstling, der ein Liebesverhältnis mit einer koketten Bürgersfrau hat, welche von ihrem eifersüchtigen Gatten streng bewacht wird. Dieser entfernt von ihr alle verführerischen Gedichte wie Shakespeares ‚Venus und Adonis‘ oder Marlowes ‚Hero und Leander‘, gestattet ihr bloß die Lektüre von Erbauungsbüchern, und schärft ihr den Grundsatz ein ‚all sins are venial, but venereal‘; seine eigenen Sünden, wie z. B. wucherische Geldgeschäfte, will er nicht so streng beurteilen. Nun kommt zwar doch der Liebhaber an das Ziel seiner Wünsche, als er aber nachher in seinem Gemach ein frommes Buch aufschlägt, wird er von Reuegedanken befallen. Ein teuflischer Succubus, der nun in Gestalt der Bürgersfrau erscheint, sucht ihn vergeblich, indem er um ihn herumtanzt, von seinen frommen Gedanken abzubringen; nach einer kräftigen Beschwörung muß er verschwinden und zwischen dem ehemaligen Wüstling und dem bürgerlichen Ehepaar besteht von nun an ein ideales Freundschaftsverhältnis.

Über die beiden andern Dramen dieser Gruppe ‚The Family of Love‘ (eingetragen 12. Oktober 1607, gedruckt 1608) und ‚Your five Gallants‘ (eingetragen 22. März 1608, gedruckt ohne Datum) können wir rascher hinweggehen. Die ‚fünf Gallants‘ sind in Wirklichkeit Gauner, die sich unter den Lebemännern ihre Opfer aussuchen, aber sich auch gelegentlich untereinander bestehlen und betrügen: ein Pfandleiher, der in den verpfändeten Kleidern der verschuldeten Kavaliers den vornehmen Herrn spielt, ein Falschspieler, ein Kuppler, der es sehr gut versteht, die Kurtisanen, die sich seiner Leitung anvertrauen, als Damen aus guter Familie anzupreisen, aber gelegentlich auch Bürgersfrauen in seinem gastlichen Haus einen Unterschlupf gewährt; außerdem noch ein Dieb und einer, der von den Geschenken liederlicher Weiber lebt. Letzterer wird einmal zur Nachtzeit in einsamer Gegend von dem Dieb überfallen, der ihm ein Perlenhalsband abnimmt und dann zu seinem Schmerz entdeckt, daß er selber dies Halsband einer Dirne geschenkt und diese es dann sogleich weiter verschenkt hatte. Im übrigen ist die Intrige, die das Stück zusammenhält, sehr unwahrscheinlich und ebenso schlecht entworfen wie durchgeführt: die fünf Gallants bemühen sich um die Hand einer reichen Erbin aus guter Familie, werden

aber von einem ehrbaren jungen Mann entlarvt, der dann das Mädchen selber heiratet. Dagegen ist hier wieder die liederliche Welt, in der die Gallants sich bewegen, vortrefflich geschildert; wir beobachten das Leben in dem sauberen Hause des Kupplers, in der berühmten Weinstube ‚The Mitre‘, wo ein großes Gelage abgehalten wird, an der Paulskirche, dem beliebten Spaziergang der Müßiggänger und Industrieritter. Am schwächsten ist die ‚Family of Love‘. Der Titel bezieht sich auf eine schwärmerische Sekte, die von den Niederlanden her sich über England verbreitet hatte; man warf ihr vor, daß sie die Liebe nicht nur in geistlicher, sondern auch in sinnlicher Bedeutung auffasse und daß bei ihren Zusammenkünften allerlei unerbauliche Dinge vorkämen. Die Behörden schritten mehrmals gegen sie ein und König Jakob hatte sie schon in der Vorrede zu seinem Basilikon Doron als eine secta infamis bezeichnet. Middleton gibt uns von ihrem Treiben kein klares Bild, er vermennt sie mit den Puritanern, mit denen sie selber nichts zu tun haben wollten, die aber von Middleton hier ebenso wie in mehreren anderen Dramen einen Seitenhieb erhalten: der duckmäuserische Puritaner Dryfat rühmt die Mitglieder der Sekte als ‚the goodliest people that ever turned up the white of the eye‘. Die Hauptvertreterin der Sekte ist aber eine Apothekersfrau, welche die nächtlichen Versammlungen der Gemeinde zu heimlichen Zusammenkünften mit ihren Liebhabern benutzt, dabei tut sie aber sehr fromm und unschuldig; ihr Mann klagt, wenn er ihr eine Eifersuchtsszene mache, so weine sie immer den ganzen Nachtopf voll. Im übrigen sind die Liebes- und sonstigen Intrigen, mit denen das Stück ausgefüllt ist, sehr wenig interessant und originell.

Außer diesen Londoner Sittenbildern hat Middleton um dieselbe Zeit auch eine Komödie mit italienischem Schauplatz gedichtet: ‚The Phoenix‘ (eingetragen 9. Mai 1607 und mit derselben Jahreszahl gedruckt). Phoenix ist der Name des Prinzen-Thronfolgers von Ferrara, der von seinem alten Vater auf Reisen geschickt werden soll, um sich auf seinen Herrscherberuf vorzubereiten, doch zieht er es vor, mit seinem treuen Begleiter Fidelio verkleidet in der Heimat zu bleiben; anstatt fremder Länder will er lieber sein eigenes gründlich kennen lernen.

Offenbar entlehnte Middleton ebenso wie um dieselbe Zeit Day (s. o. S. 294) dieses sinnreiche Motiv aus Shakespeares ‚Maß für Maß‘. Phoenix beobachtet nun heimlich das unsittliche und verbrecherische Treiben der Hofkreise; ein Hofherr, der ihn nicht erkennt, will ihn sogar anstiften, den alten Herzog zu ermorden. Aber neben dieser italienischen Hofsphäre bieten ihm auch die bürgerlichen Kreise ein reiches Beobachtungsfeld, und die Figuren, die uns hier begegnen, sind größtenteils in ganz ähnlicher Weise gezeichnet, wie in den Komödien aus dem Londoner Leben: eine Goldschmiedsfrau, die sich mit dem Geld ihres Mannes einen Liebhaber aushält, ein paar spitzbübische Juristen, ein roher Schiffskapitän, der seine Frau mißhandelt. Sehr lebendig und sehr belustigend ist die Schilderung einer Gerichtsszene, in der ein bestechlicher Richter mit den Angeklagten unter einer Decke steckt. In der letzten Szene, wo der Prinz seine Verkleidung abwirft und die Missetäter entlarvt, kommen natürlich alle diese Verwicklungen zu einem wirkungsvollen Abschluß.

Alle diese Stücke wurden auf dem St. Pauls- (bzw. königlichen) Knabentheater aufgeführt, auf dem Titel des ‚Trick‘ und des ‚Phoenix‘ wird auch eine Aufführung vor dem König erwähnt. Offenbar nahm damals außer den Puritanern niemand daran Anstoß, daß Knaben in zartem Alter bei der Vorführung dieser skandalösen Situationen und groben Zoten mitwirkten. An Beifall hat es gewiß nicht gefehlt, wenn auch zeitgenössische Urteile über Middletons Dramen wie über die seiner Kunstgenossen so gut wie gar nicht vorhanden sind. Jonson bezeichnete Middleton im Gespräch mit Drummond als einen ‚base fellow‘. Möglicherweise hat er sich über den unbequemen Konkurrenten geärgert, der zwar vielleicht einzelne Effekte von ihm entlehnte, aber doch die realistische Sittenkomödie mit so viel stärkerer populärer Wirkung bearbeitete und ohne alle literarischen Ansprüche nichts weiter erstrebte, als die Zuschauer zu amüsieren.¹

Inhaltlich mit den Londoner Komödien Middletons verwandt ist das Drama ‚The Puritan or the Widow of Watling Street‘,

1) Jonsons Urteil in den *Conversations* ed. Laing S. 12. Durch den ‚Volpone‘ ist vielleicht außer der oben Bd. IV S. 263 erwähnten Situation auch noch die Szene in ‚A Mad World‘ beeinflusst, wo der Kurtisane, die sich krank stellt, von allen Seiten Geschenke zugetragen werden.

eingetragen am 6. August 1607 und mit derselben Jahreszahl gedruckt, nach Angabe des Titelblatts ‚acted by the Children of Paul’s‘. Es ist, wie aus einem Hinweis auf die Parlamentsakte gegen Hexen und Beschwörer hervorgeht, frühestens im ersten Regierungsjahr Jakobs I. verfaßt. Der Verfasser wird auf dem Titelblatt bloß durch die Anfangsbuchstaben W. S. angedeutet. Bei der Wahl dieser Buchstaben lag vermutlich eine betrügerische Absicht zugrunde, die denn auch gelang, denn schon in einem Buchhändlerkatalog von 1656 wurde die ‚Puritan‘ als ein Drama Shakespeares angeführt und später in die Shakespeare-Folio von 1664 aufgenommen. Vermutlich wurde der anonyme Verfasser durch die Verspottung der Puritaner in Marstons *Dutch Courtesan* dazu angeregt, auf der Bühne darzustellen, wie die Mitglieder der Sekte von mutwilligen Spitzbuben mystifiziert und dem Gelächter preisgegeben werden. Die Rolle des Hauptspitzbuben übernimmt hier ein ehemaliger Student, der wegen übler Streiche Oxford verlassen mußte; der Verfasser dachte dabei offenbar an George Peele, der ja in der Überlieferung als ein verbummelter ‚University Wit‘ fortlebte; man erzählte von ihm, wie er, um sich durchzuhelfen, allerlei schlaue ausgedachte Spitzbubenstreiche und Zechprellereien beging, die dann in der Sammlung der ‚Merrie conceited Jests of George Peele‘ erzählt wurden (eingetragen 1605, gedruckt 1607). Einer dieser Streiche ist auch schon in unserm Drama verwertet und auch der Name, den der Spitzbube hier führt, George Pye-board beweist, daß der Verfasser an Peele dachte.¹ Die puritanische Familie, die er sich als Opfer seiner Betrügereien erwählt, lernen wir gleich in der ersten Szene kennen, wo die Witwe, Lady Plus eben mit ihrem Sohn und ihren zwei Töchtern, (wie gewöhnlich, die eine mehr ernsthaft, die andere sinnlich und in ihren Ausdrücken sehr wenig gewählt), von dem Begräbnis ihres Gatten zurückkehrt, getröstet von ihrem Schwager Sir Godfrey, der sich schon mit Ratschlägen für eine Wiedervermählung hervorwagt. Diese ganze Gesellschaft erscheint so unglaublich dumm, daß Pyeboard keine besonders geistreichen Mittel zu ihrer Überlistung anzuwenden braucht. Er richtet

1) Pye-board = Peel, ein Werkzeug, um Kuchen und dergleichen in den Backofen zu schieben. Zum obigen vgl. Peele ed. Dyce S. 329, 610.

es so ein, daß dem Sir Godfrey eine goldene Kette gestohlen wird und zwar durch einen puritanischen Diener des Hauses, dessen fromme Bedenken sehr leicht dadurch beschwichtigt werden, daß er ja die Kette nicht stehlen, sondern nur stibitzen (nim) solle. Dann kommt die Kette nach allerlei magischem Hokusfokus, den Pyeboard in Gemeinschaft mit einem andern Spitzbuben, dem Captain Idle, veranstaltet, wieder zum Vorschein. Dem abgeschmackten Sohn der Witwe reden die Gauner ein, sie könnten ihn unsichtbar machen, sie stellen sich dann so, als ob sie ihn nicht sähen und es entsteht eine burleske Szene, als der Dümmling, auf seine vermeintliche Unsichtbarkeit vertrauend, seinem Onkel eine Ohrfeige versetzt. Pyeboard imponiert der Lady Plus durch seine Künste ganz gewaltig; sie entschließt sich, ihn zu heiraten, und sie ist schon mit ihm auf dem Weg zur Kirche, als auf eine völlig unvermittelte und unkünstlerische Art seine Schwindeleien plötzlich enthüllt werden; von seinen weiteren Schicksalen erfahren wir nichts. Überhaupt ist die ganze Intrigue trotz ein paar lustigen Einzelheiten doch so anfängerhaft ungeschickt entworfen und durchgeführt, daß schon deshalb die von manchen behauptete Autorschaft Middletons undenkbar ist, dazu kommt, daß die Verse gegenüber der Prosa noch viel mehr zurücktreten und auch viel schlechter gebaut sind als die bei Middleton; das von diesem häufig angewendete Enjambement fehlt hier gänzlich.¹

Wie stark begehrt diese realistischen Londoner Komödien waren, ergibt sich unter anderem daraus, daß in demselben Jahr 1607, in welchem drei derartige Komödien Middletons im Druck erschienen, auch noch ein anderes Mitglied der Rechtshöfe, Edward Sharpham, zwei Komödien in ähnlichem Stil erscheinen ließ, die beide auf dem Chorknabentheater von Black-

1) Vgl. hierzu Tzeuschler, Das Drama ‚The Puritan‘. Diss. Bresl. 1909, wo auch mit Recht darauf hingewiesen wird, daß durchaus kein Grund vorliegt, Marston als Verfasser anzunehmen. Der Vollständigkeit wegen sei auch bemerkt, daß die zweiteilige Ballade ‚The Widow of Watling Street‘ (eingetragen 1597, herausgegeben Roxburghe Ballads 8, 7 ff.) mit unserem Drama nur insofern zusammenhängt, als dort auch eine Witwe mit ihren Töchtern und ihrem ungeratenen Sohn erscheint; in der Ballade will der Sohn die Mutter mittels falscher Zeugen als Ehebrecherin hinstellen und sie dadurch aus ihrem Erbteil verdrängen.

friars aufgeführt wurden. Sharpham (geb. 1576) war 1594 in Middle Temple eingetreten, vernachlässigte jedoch, wie aus mehreren über ihn verhängten Disziplinarstrafen hervorzugehen scheint, seinen juristischen Beruf und führte ein leichtfertiges Leben, das ihm offenbar Gelegenheit gab, für seine Komödien Beobachtungsmaterial einzusammeln. Aus dem Testament, das er kurz vor seinem frühen Tod 1608 errichtete, geht hervor, daß sein Nachlaß im wesentlichen aus eleganten Kleidern und Schmucksachen bestand und daß er noch seinem Schneider eine beträchtliche Geldsumme schuldig war.

Die Komödien Sharphams müssen sich großen Beifalls erfreut haben, sie erlebten je vier Auflagen. Doch tritt das Lokalkolorit nicht so stark hervor wie bei Middleton. In seiner ersten Komödie ‚The Fleire‘ (eingetragen am 13. Mai 1606)¹ spielt zwar die Handlung in London, aber sie erinnert mehr an Dramen wie *Malcontent* und *Parasitaster*, die sich auf italienischem Boden bewegen. Die Hauptperson ist ein vertriebener Herzog von Florenz, dessen beide schöne Töchter auf der Flucht nach London kamen und dort Kurtisanen wurden², der Vater begibt sich auch dahin und tritt verkleidet in ihre Dienste; der Name, den er als Diener führt ‚Fleire‘ (= Schmeichler) hat dem Stück den Titel gegeben. Im übrigen war eine solche Verkleidung eines Vaters, wie vor allem durch Marstons ‚*Parasitaster*‘, dann auch durch die ‚*Honest Whore*‘ und den ‚*London Prodigal*‘ bewiesen wird, damals schon ein abgenutztes Motiv; noch abgenutzt ist das weitere Motiv, daß die beiden Kurtisanen aus verschmähter Liebe zwei Herren vergiften wollen und daß der Vater anstatt des Giftes einen Schlaftrunk unterschiebt. Natürlich schließt das Stück zu allgemeiner Zufriedenheit. Übrigens begleitet der Vater diese Ereignisse, ebenso wie noch manche andere, die in die Handlung eingeflochten sind, mit seinen satirisch-ironischen Betrachtungen. Die sittliche Entrüstung tritt dabei gänzlich zurück und bei aller Widerwärtigkeit des Stoffes herrscht ein heiterer Gesprächston, belebt durch allerlei aktuelle

1) Neu herausgegeben von Nibbe 1912 (Materialien 36).

2) Sie legen Wert darauf (II 1, 205) mit diesem schönen Namen und nicht mit dem Namen ‚whore‘ bezeichnet zu werden.

Anspielungen. So ist es z. B. ein hübscher Einfall, daß in jener Zeit, als König Jakob für sein Land die neue Bezeichnung Großbritannien einführen wollte, die jungen Herren sich darüber unterhalten, ob ein Großbritannier die Schulden bezahlen müsse, die ein Engländer gemacht habe. Auch finden wir hier wie in so manchen andern Dramen dieser Zeit die Sticheleien über die vielen neuernannten Ritter.

Außerdem ist Sharpham der Verfasser einer Komödie ‚Cupid's Whirligig‘, die am 29. Juni 1607 von den beiden Verlegern seiner früheren Komödie eingetragen und mit derselben Jahreszahl ohne Verfasseramen veröffentlicht wurde. Doch ist die Widmung der neuen Komödie an einen Freund und Landsmann des Verfassers, den Devonshirer Robert Hayman mit E. S. unterzeichnet. Auch der ganze Ton und Stil der neuen Komödie steht mit der früheren in vollem Einklang. Im Prolog sagt der Dichter, er wolle keine blutige Tragödie und keine Staatsereignisse darbieten, sondern etwas Lustiges ‚since laughter is peculiar unto man‘, wie er offenbar in Erinnerung an die berühmten Verse vor Rabelais' Roman hervorhebt. Der Titel ‚Das Drehrad Cupidos‘ wird uns gleich zu Anfang von dem kleinen Gotte selber erklärt, er belustigt sich damit, die Herzensangelegenheiten der Menschen zu verwirren nach dem Schema: A liebt B, B liebt C, C liebt D, ein Schema, das ja schon seit langer Zeit in der Pastoralpoesie beliebt war.¹ Hier ist es auf eine Londoner Stadtkomödie übertragen und verschiedene originelle Figuren, u. a. ein komisch gezeichneter Welshman in die Reihe verflochten. Auch fehlt es nicht an satirischen Anspielungen auf das Treiben in den juristischen Kreisen des Verfassers. Im übrigen tritt das hübsche Grundmotiv zurück vor der mit ermüdender Weitschweifigkeit dargestellten Geschichte des Sir Timothy Troublesome, der seine treue Frau für eine Ehebrecherin hält; er will sich von ihr scheiden lassen und sich mit dem schönen Mädchen Peg verbinden. Dabei ist die krankhafte Eifersucht, die diesen Mann als beherrschende Leidenschaft vollständig ausfüllt, nicht einmal sehr originell dargestellt, sondern mehr in der karikiert übertriebenen Jonsonschen Manier, auch

1) S. o. S. 27.

an den Eifersüchtigen in Marstons Parasitaster finden sich Anklänge.¹

Zu den Lokalkomödien, in denen der Einfluß Middletons unverkennbar hervortritt, gehört auch ‚Ram Alley or Merry Tricks‘ von Lording Barry. Der Verfasser, von dem sonst kein Werk überliefert ist, war, wie wir aus mancherlei Anspielungen vermuten können, wahrscheinlich von Haus aus Jurist. Urkundlich ist er nachgewiesen als einer der Leiter der ‚Children of the King’s Revels‘, die von 1607 bis 1609 im Refektorium des ehemaligen Whitefriars-Klosters in Fleet Street spielten, und der Titel des Dramas, das am 9. November 1609 eingetragen und mit der Jahreszahl 1611 gedruckt wurde, bestätigt auch die Aufführung durch die erwähnte Truppe. Aus den Worten des gereimten Epilogs gewinnt man den Eindruck, daß dieses Stück bei einer der ersten Aufführungen auf dem neuen Schauspielplatz dargestellt wurde und demnach wohl in das Jahr 1607 fällt. Die Intrige zeigt eine unverkennbare Ähnlichkeit mit ‚A Trick to catch the Old one‘: auch hier ein Wüstling, William Smallshank, der seine Kurtisane einem Wucherer gegenüber für seine reiche Braut ausgibt und dadurch seinen Kredit zunächst verbessert, während der Wucherer ihm die Braut abspenstig machen will und schließlich darauf hereinfällt, sich mit ihr zu verheiraten. Alles im Stil des Middletonschen Realismus vorgeführt und im Ausdruck sogar von einer noch schamloseren Offenheit; doch hat der Verfasser sich auch die Manier Middletons angeeignet, von Zeit zu Zeit allgemeine Betrachtungen in humoristisch-ironischen Reimen einzuflechten. Den Titel führt das Stück nach einer übel berüchtigten Londoner Straße, in welcher der Wucherer wohnt. In einer Nebenhandlung erscheint das romantische Motiv von dem Mädchen, das als Knabe verkleidet dem Ge-

1) Über diese Anklänge vgl. Nibbe S. 37 f. Auch die von Boccaccio VII 6 erzählte Geschichte, die auch Tournour in der ‚Atheist’s Tragedy‘ verwertete, ist hier eingeflochten; doch ist hier ähnlich wie in Shakespeares ‚Lustigen Weibern‘ die Novelle in der Art umgestaltet, daß das Weib als ehrbar und der Mann als grundlos eifersüchtig erscheint. Auch eine Schulszene in der Art wie in ‚How a man‘ und in Marstons ‚What you will‘ ist in die überladene Handlung eingefügt. 2) Vgl. Adams in *Modern Philology* 9, 567 ff.

liebten nachfolgt und unerkannt als Page in seinen Dienst tritt, aber auch dieses Motiv ist ganz auf den Ton der Haupthandlung gestimmt. Auch sonst laufen noch die verschiedenartigsten Persönlichkeiten neben der Haupthandlung einher, eine reiche Witwe, unter deren Bewerbern ein alter Narr im Stil der italienischen Komödie und ferner ein Miles gloriosus sich befindet, sodann ein jovialer Richter (in der Art wie Justice Clement in Jonsons ‚Every Man in‘), auch fehlen natürlich nicht die einfältigen Gerichtsdiener.¹ So ist ein mannigfaltiges und heiteres Ganzes entstanden.

Zu den beliebtesten Dramen aus dem Londoner Leben gehört ‚The Fair Maid of the Exchange‘ (eingetragen am 4. April 1607 und mit derselben Jahreszahl ohne Verfasser-namen gedruckt); es erschienen dann bis 1637 noch zwei weitere Auflagen. Der Buchhändler Kirkman nennt in einem Katalog aus dem Jahre 1671 Heywood als den Verfasser, doch ist auf diese Attribution kein entscheidender Wert zu legen.² Wie Fleay mit Recht bemerkt, sprechen die außerordentlich zahlreichen Anklänge an die Dramen aus Shakespeares früherer und mittlerer Zeit gegen Heywoods Autorschaft, auch will der schüchterne Ton bescheidener Anfängerschaft, wie er im Prolog angeschlagen wird, nicht recht zu Heywood passen. Daß uns eine sympathisch-humoristische Schilderung aus dem Londoner Leben und Treiben vorgeführt wird, kommt freilich in ähnlicher Weise öfters bei Heywood vor, aber ebenso auch bei manchen andern, und Heywood ist in solchen Schilderungen durch keine scharf ausgesprochene und deutlich herauszuerkennende Manier von anderen zu unterscheiden. Doch hat jedenfalls der Verfasser unseres Dramas manches von ihm gelernt. Die Handlung spielt zum großen Teil, wie schon der

1) Ein Gerichtsdiener, der die Frau des Wucherers Throat, die frühere Kurtisane Frances, die verhaftet worden ist, überwachen soll, erhält die Aufforderung ‚Sir, use her well, she's wife to Master Throat. Er erwidert: I'll use her, sir, as if she were my wife; would you have any more?‘ Dem entspricht dann auch eine spätere Szene. Im letzten Akt gibt ein unglücklicher Liebhaber, der sich erhängen will, eine lustige Parodie der Erhängungsszene in der ‚Spanish Tragedy‘ zum besten. 2) Zur Literatur über die Autorschaft vgl. Aronstein in den Englischen Studien 45, 45ff., sowie Köppel, Studien IV 28ff.

Titel verrät, in den Kaufläden an der Londoner Börse; in einem dieser Läden waltet die vielumschwärmte schöne Phillis, in einem andern ein lahmer Musterzeichner, der an seinen Krücken umherschleicht, aber dabei als ein Mensch von feinstem Verstand und edelstem Charakter geschildert wird. In diesen ‚Cripple‘, wie er immer kurzweg genannt wird, ist nun die schöne Phillis verliebt, doch weiß er selber es so einzurichten, daß sie einem passenderen Liebhaber, dem jungen Frank Golding, die Hand reicht. Diese Szenen sind auch das Originellste am ganzen Stück, die Handlung wird dadurch verwickelter gestaltet, daß auch die zwei älteren Brüder Franks in Phillis verliebt sind, der eine wird von ihrem Vater, der andre von ihrer Mutter begünstigt, also eine ähnliche Situation, wie in den lustigen Weibern von Windsor. Dann sind noch allerlei hergebrachte Effekte, wie Verkleidungen und Ähnliches, verwendet; in einer Nebenhandlung erringt, wie so häufig, ein Kavalier die Hand der Tochter eines bürgerlichen Kaufmanns, der ihn vorher ausgewuchert hat, der Vater der Phillis dagegen gehört zu der Gattung der gemütlich-jovialen Citizens und ist auch bei jeder Gelegenheit mit seiner stehenden Redensart bei der Hand. Die beiden Mädchen in den Wortgefechten mit ihren Verehrern suchen offenbar mit Shakespeares Beatricen und Rosalinden zu wetteifern, in diesen Gesprächen tut sich auch ein ‚humorous gallant‘ Bowdler hervor, der freilich seine besten Einfälle aus Shakespeares ‚Venus und Adonis‘ entlehnt; Phillis meint von ihm: ‚His wit is blunt enough, he may ride far upon it‘. Der eigentliche Clown des Stücks Fiddle, mit seinen komischen Fremdwortverdrehungen und ähnlichen Späßen nimmt sich etwas dürrtig aus, offenbar hat er bei der Aufführung durch Improvisation und Gebärdenspiel das Beste dazugetan.

Ein anderes Londoner Lokalstück ‚The Two Maids of More-clacke von Robert Armin‘ (ohne vorherige Eintragung gedruckt 1609)¹ zeigt sich von der Middletonischen Manier unbeeinflußt und hat einen wesentlich harmloseren Charakter. Aus dem Titel ergibt sich, daß das Stück von den ‚Children

1) Neudruck in Armins Works ed. Grosart 1880.

of the Kings Maiesties Revels', also frühestens 1607 aufgeführt wurde. Der Verfasser ist ein Clown-Darsteller, der bis in die Zeiten Tarltons zurückreicht, 1593 wird er auch als Pamphletist von Nash erwähnt und seit etwa 1600 spielte er als Nachfolger Kemps die Clownrollen bei der Shakespearischen Truppe. Die 'Two Maids' hatte Armin offenbar schon einige Zeit vor der Aufführung durch die Knabentruppe verfaßt, er hatte die komische Hauptrolle offenbar für sich selber bestimmt. Es ist dies ein schwachsinniger Mensch namens John, der im Christ Hospital von der Stadt unterhalten wurde, jedenfalls eine bekannte Londoner Stadtfigur; wir wissen ja schon, mit wie wenig Zartgefühl man damals die Geisteskranken von der komischen Seite betrachtete. So ist auch auf dem Titelblatt, wie das ja öfters bei beliebten Clownrollen geschah, auf den 'John of the Hospital' besonders hingewiesen, und Armin ist dort auch in dieser Rolle abgebildet. In der Vorrede sagt Armin, er hätte gern die Rolle wieder gespielt und er bedauert, dazu nicht imstande zu sein, er war wohl schon zu alt. Im übrigen ist das Stück ein richtiges effekthaschendes, mit Handlung überladenes Schauspielerdrama. Ein Sir William Vergis hat zwei Töchter, zu denen ihre Liebhaber, der eine als Kesselflicker, der andre als wallisischer Diener verkleidet einschleichen und sie entführen. Vergis selber ist Witwer, verheiratet sich aber zum zweitenmal, und bei der Hochzeitsfeier dient der blödsinnige John zur Erheiterung der Gäste. Nun ist aber die neue Lady Vergis, die sich selber für eine Witwe gehalten hatte, in Wirklichkeit gar nicht frei, ihr totgeglaubter Gatte nähert sich ihr unerkannt am Hochzeitstag und später besucht er sie heimlich in ihrem Schlafgemach. Vergis, dem dies von einem Angeber verraten wird, dringt alsbald in das Gemach ein, läßt den vermeintlichen Ehebrecher fliehen, um nicht selber bloßgestellt zu werden, dann führt er den Angeber ins Zimmer, wo die Frau allein im Bett liegt, und erklärt die Anklage für eine Verleumdung. Diese merkwürdige Handlungsweise des betrogenen Ehemanns entlehnte Armin offenbar aus einer Novelle der Königin von Navarra, die in Painters Sammlung (I 58) übergegangen war, doch hat er den weiteren Verlauf frei umgestaltet; der erfahrene Schauspieler zeigt dabei,

daß er den Playwrights ihre Handwerkskniffe gut abgesehen hatte.

In mehreren Dramen wird das Thema von dem geduldigen Weib und dem treulosen Mann variiert, das mit solchem Erfolg in ‚How a Man may choose‘ angeschlagen war. Ein schwacher Abklatsch dieses Vorbilds ist ‚The Fair Maid of Bristow‘ (Bristol), eingetragen am 8. Februar 1605 und mit derselben Jahreszahl gedruckt; auf dem Titelblatt wird bemerkt, das Stück sei vor dem König und der Königin in Hampton gespielt worden, wo der König sich im Oktober 1604 aufhielt.¹ Wir finden hier alle die wohlbekannten Gestalten und Ereignisse: der Mann, der einer Dirne nachläuft und sein treues Weib vergiften lassen will, der unwirksame Gifttrank, die Auslieferung des Mörders durch die Dirne, die Gerichtsverhandlung, bei der das unschuldige Opfer unerwartet auftaucht, außerdem sind aus dem älteren Drama noch die zwei Gegen-Schwiegerväter übernommen und mit wohlfeilen Rühreffekten ausgestattet. Der Edelmuth der geduldigen Frau erscheint hier noch überboten, es wird sogar auf der Bühne dargestellt, wie sie auf Befehl ihres Mannes ihren Kragen und ihr schönes Kleid auszieht und der Dirne überreicht. Anstatt der vielen komischen Szenen, mit denen das frühere Stück ausgestattet war, ist hier die Handlung noch mit allerlei anderen Verwicklungen überladen, die keine große Erfindungskraft erforderten; das Verkleidungsmotiv spielt dabei eine große Rolle, und das Ganze wird dadurch um so verworrener, daß alles sich sehr kurz und summarisch, in etwa 1220 Zeilen, abspielt. Die Begebenheit ist in die Zeit des Königs Richard Löwenherz verlegt, der am Schluß seines richterlichen Amtes waltet, natürlich läßt er sich aber zur Gnade bewegen, so daß eine versöhnliche Lösung eintreten kann.

Weit interessanter und origineller ist ein anderes, inhaltlich verwandtes Drama. Es erschien unter derselben Jahreszahl 1605, aber ohne vorherige Eintragung unter dem Titel ‚The

1) Nach Fleay 2, 329. Für seine Angabe, daß das Stück von den Königlichen Schauspielern aufgeführt worden sei, bringt Fleay keine Be-
weise. Ein Neudruck in den Publications of the Univ. of Pennsylvania,
Ser. in Philol. VIII Nr. 1 (1902).

London Prodigal' (der Londoner verlorene Sohn). Auf dem Titel wird ,William Shakespeare' als Verfasser bezeichnet und so figurierte denn auch der ,London Prodigal' seit 1664 in den Folioausgaben von Shakespeares Dramen.¹ Aber die weitere Angabe des Titels, wonach das Stück von den Schauspielern des Königs aufgeführt wurde, ist möglicherweise zutreffend, denn ohne Zweifel hat man auch bei der Shakespearischen Truppe Sorge getragen, daß diese so außerordentlich beliebte Abart des Dramas durch ein zugkräftiges Stück auf dem Repertoire vertreten war. Diesmal ist, wie schon aus dem Titel hervorgeht, der liederliche junge Mann, Matthew Flowerdale, die beherrschende Hauptperson. Er erscheint gleich zu Anfang als gänzlich verlumpt und verschuldet und sucht sich dadurch aufzuhelfen, daß er um Luce, die Tochter des reichen kentischen Landedelmanns Sir Lancelot Spurcock, anhält. Dieser Herr und seine drei Töchter — außer der edlen Luce die einfältige Frances und die spröde Delia — werden uns sehr anschaulich geschildert, wie sie beim Jahrmarkt zu Croydon in der St. George's Inn beim Wein sitzen und von ihren verschiedenen Freiern umschwärmt werden, unter denen besonders ein Tuchhändler aus Devonshire mit seinem stark mundartlich gefärbten Englisch für die Komik sorgt.² Später bringt Matthew Flowerdale es fertig, durch betrügerische Vorspiegelungen die Meinung zu erwecken, als besitze er große Reichtümer und so gibt ihm denn der habgierige Spurcock den Vorzug vor den anderen Bewerbern und vermählt ihn eiligst mit Luce, die einen andern Bewerber vorgezogen hätte und sich nur widerwillig dem väterlichen Gebote fügt. Aber schon auf dem Rückweg von der Trauung wird Matthew wegen Schulden verhaftet; der alte Spurcock, aufs höchste entrüstet, wendet sich von dem Betrüger ab und verlangt das gleiche von Luce, doch diese erklärt, sie sei zwar wider ihren Willen vermählt, wolle aber nun ihrem Gelöbnis treu bleiben. Als ihr Ehemann sie mit rohen Beschimpfungen fortschickt, tritt sie unerkannt als Dienstmädchen bei ihrer gleichfalls neuvermählten Schwester, der dummen

1) Neudrucke in den meisten Sammlungen der Pseudo-Shakespeariana.

2) Vgl. Eckhardt, Dialekttypen S. 33.

Frances ein. Matthew sinkt indessen immer tiefer; wenn er Geld hat, verspielt er es, dann legt er sich aufs Betteln und Stehlen; sehr drastisch ist eine Szene, wo eine wohlthätige Bürgersfrau aus Mitleid mit dem stattlichen jungen Mann ihm ein Almosen gibt, aber gleich darauf ihn entrüstet abweist, als er es wagt, sich ihr als heimlicher Liebhaber anzubieten. Am Schluß lenkt dann alles in die gewöhnlichen Geleise; eine Dirne, der er früher viel zu verdienen gegeben hatte, läßt ihn jetzt hinauswerfen, dann kommt er unschuldig in den Verdacht, seine Frau ermordet zu haben, doch erscheint diese noch rechtzeitig in ihrer wahren Gestalt; Matthew wird mit unheimlicher Schnelligkeit ein besserer und edlerer Mensch und söhnt sich auch mit dem Schwiegervater aus. Dann zieht sich durch das Drama noch ein anderes Motiv, das uns schon mehrfach begegnet ist: Matthews Vater, der von dem Lebenswandel seines Sohnes vernommen hat, läßt sich für tot ausgeben und tritt dann unerkannt in des Sohnes Dienste. Im ganzen kann aber auch hier der frische, lebendige Ton und einzelne treffende Züge in der Charakteristik der Hauptpersonen wie auch mancher Nebenpersonen uns über die vielen Unwahrscheinlichkeiten und abgebrauchten Effekte hinweghelfen.

In diesen Jahren, da die Playwrights ihre Erfindungsgabe immer wieder von neuem anstregten, um die Situation des leidenden Weibes und des liederlichen Mannes auf der Bühne vorzuführen, ereignete sich in England ein Kriminalfall, in welchem diese Theatersituation auf die schauerlichste Art verwirklicht erschien. Calverly, ein reicher junger Landedelmann aus Yorkshire hatte sich noch in unmündigem Alter mit einem Mädchen verlobt, wurde aber von seinem Vormund auf Grund der verwerflichen Machtmittel, die die englische Gesetzgebung darbot, gezwungen, diese Verlobung rückgängig zu machen und sich mit einer Verwandten des Vormundes zu vermählen. In der dumpfen Verzweiflung darüber, daß er an ein ungeliebtes Weib gekettet war, ergab er sich dem Hasardspiel und verschleuderte allmählich sein eigenes Vermögen, wie auch das eines Bruders, der in Oxford studierte, und gepeinigt von dem Gedanken an die elende Zukunft, die den Seinen bevorstand, erstach er zwei von seinen Kindern, verwundete seine Frau,

wurde aber festgenommen, ehe er noch das dritte Kind morden konnte. Bald nachdem das Verbrechen verübt war (1605), wurde es, wie gewöhnlich in solchen Fällen, in Balladen und Traktätlein erzählt und dann auch in Stows Chronik aufgenommen. Es war schon früher davon die Rede, daß diese Mordtat einem merkwürdigen kleinen Drama ‚A Yorkshire Tragedy‘ zugrunde liegt, das am 2. Mai 1608 eingetragen und mit derselben Jahreszahl gedruckt wurde, auf dem Titel wird, wie öfters in Kriminaltragödien, auf die Wahrheit der dargestellten Geschichte besonders hingewiesen. Es besteht bloß aus etwa 700 Zeilen und war dazu bestimmt, zusammen mit drei anderen Stücken aufgeführt zu werden.¹ Nur die verbrecherische Tat wird vorgeführt, ohne die Vorgeschichte, auf die bloß in ein paar dunkeln Andeutungen hingewiesen ist. Gleich bei seinem ersten Auftreten erscheint Calverly im Zustand dumpfer Verzweiflung über seine Spielverluste. Die Engelsgeduld der mißhandelten Frau ist auch hier mit stark aufgetragenen Zügen hervorgehoben, und es ist auch noch eine rührende Schlußszene hinzugedichtet, wo sie mit ernstesten Worten von dem reuigen Verbrecher Abschied nimmt, der als Gefangener vor seiner Wohnung vorbeigeführt wird. Wenn auf dem Titelblatt Shakespeare als Verfasser bezeichnet wird, so ist das natürlich nichts als eine betrügerische Reklame; die tragischen Situationen, wie die Geschichte sie darbot, sind zwar in guten Versen und mit fließendem Sprachausdruck geschickt zur Geltung gebracht, aber mit dem Stil Shakespeares, wie er sich gerade damals in den großen Tragödien äußerte, besteht nicht die geringste Ähnlichkeit.

Auch der Playwright George Wilkins hat die Geschichte Calverlys dramatisiert unter dem Titel ‚The Miseries of Enforced Mariage‘; eingetragen am 31. Juli 1607 und mit derselben Jahreszahl gedruckt.² Er hat die Begebenheit in ihrer ganzen Breite vorgeführt, aber auch reichlich mit freierfundenen Zutaten durchsetzt und die Namen der Hauptpersonen umgeändert. Wir sehen, wie der junge Scarborow auf dem Lande

1) Dies ergibt sich aus der Bemerkung Bl. A²: ‚All's One, or One of foure Plaies in one, called a Yorkshire Tragedy.‘ Weiteres s. o. Bd. IV S. 241. Neudrucke in den Sammlungen der Pseudo-Shakespeariana. 2) Neudruck Hazlitt-Dodsley VI.

in Yorkshire im gastlichen Hause des Sir John Harcop sich in dessen anmutige Tochter Clare verliebt und ihr ewige Treue schwört und wie er dann in London von seinem Vormund durch den Befehl überrascht wird, er solle dessen Nichte Katherine heiraten. Auf seine Weigerung überhäuft ihn der Vormund mit brutalen Schmähungen und Drohungen, so daß er endlich nachgibt und Clare einen Absagebrief schreibt. Das arme Mädchen freut sich bei Empfang des Briefes im voraus über alle die schönen Liebesbeteuerungen, die er enthalten werde und traut zuerst ihren Augen nicht, als sie darin ihr Unglück liest; sie macht ihrem Leben, das für sie keinen Wert mehr hat, freiwillig ein Ende. Gerade in dem Augenblick, da der gute alte Vater trauernd bei der Leiche des einzigen Kindes steht, kommt der junge Scarborow mit der zwangsweise angetrauten Gattin auf der Reise nach seinen Gütern vorüber. Wilkins hat hier in das Drama eine ergreifende Begegnung eingeführt, wie sie in ähnlicher Weise öfters im Volkslied vorkommt. Der Anblick der toten Geliebten erfüllt den Jüngling mit Wut und Verzweiflung, er eilt von seiner Gattin weg und sucht nun in London in einem wüsten Treiben mit leichtfertigen Gesellen sich zu betäuben. Bis dahin sind die Situationen, welche die Erzählung darbot, mit Geschick und Glück für die Erregung mannigfacher humoristischer, erschütternder und rührender Bühneneffekte verwertet, das Folgende ist aber ohne sonderliches Interesse: Wirtshausszenen und Streitszenen mit wüsten Gesellen, Verhandlungen mit Wucherern, Betrügereien und Mystifikationen, wie sie in ähnlicher Art in diesen Londoner realistischen Komödien bis zum Überdruß wiederkehren. Einige Szenen drehen sich auch darum, wie die jüngeren Brüder Scarborows, die gleichfalls durch das liederliche Leben des Älteren von allen Mitteln entblößt sind, sich mit Hilfe eines alten Dieners durch allerlei sehr üble Kunstgriffe Geld verschaffen. Am Schluß sehen wir, wie der gänzlich heruntergekommene Scarborow sich anschickt, sein Weib und seine Kinder zu ermorden, aber im Drama führt er den Entschluß nicht wirklich aus, denn gerade im rechten Augenblick kommt die Nachricht, der Vormund sei gestorben und habe ihm als Entschädigung für das angetane Unrecht ein großes Vermögen vermacht, so

daß völlig unerwartet ein befriedigender Schluß eintritt. Offenbar hatte aber das Stück einen starken Beifall, zu dem jedenfalls auch der Umstand beitrug, daß es in versteckter Form einen aktuellen Vorfall behandelte; es erlebte bis zum Jahre 1637 vier Auflagen.¹

Neben diesen kraß realistischen Dramen aus dem englischen Leben hat sich aus diesem Zeitraum auch noch eines jener anmutigen Lustspiele erhalten, wo die Schilderung des einheimischen Lebens durch das Hineinragen des phantastisch wunderbaren Elements eine reizvolle Abwechslung erhält. Nach Greenes ‚Friar Bacon‘, dem unerreichten Vorbild dieser Gattung, ist wohl kaum ein anderes Drama zu nennen, in welchem dieses Element sich so anmutig entfaltet wie in dem ‚Merry Devil of Edmonton‘, der am 22. Oktober 1607 eingetragen und dann von 1608—55 sechsmal gedruckt wurde², doch wird er schon 1604 in Middletons Pamphlet ‚The Black Book‘ neben Heywoods ‚A Woman Killed with Kindness‘ als eins der beliebtesten Theaterstücke erwähnt. Nach dem Titelblatt zu schließen, wurde der ‚Merry Devil‘ von den königlichen Schauspielern aufgeführt, die damit in den Jahren, als ihr Hausdichter Shakespeare sich ganz in die düstersten tragischen Probleme vertiefte, auch die leichte und heitere Gattung vortrefflich auf ihrem Theater vertreten hatten. Noch 1618 spielten sie den ‚Merry Devil‘ bei Hof vor dem König. Wir sehen in diesem Drama, wie der gelehrte Zauberer Peter Fabel, der zur Zeit Heinrichs VII. gelebt haben soll³, seinen jungen Freund Mounchensey, dessen Tutor er einst in Cambridge gewesen war, in seinen Liebes-

1) Es wurde nach Angabe des Titels ebenso wie die ‚Yorkshire Tragedy‘ von den Schauspielern des Königs aufgeführt. Aus den Worten auf dem Titel der ‚Miseries‘: ‚as it is now played by his Maiesties servants‘ will Fleay II 207 schließen, daß die Aufführungen der ‚Yorkshire Tragedy‘ durch den Einspruch der einflußreichen Familie des Vormunds inhibiert und durch die nicht so historisch getreuen ‚Miseries‘ ersetzt wurden.

2) Neudruck Hazlitt-Dodsley 10. 3) Vgl. Dictionary of Nat. Biogr. Art. Fabell. Ein Buch über Fabel von Thomas Brewer, das 1608 eingetragen wurde, enthält nicht etwa eine im Drama benutzte volkstümliche Erzählung, sondern ist eine freie Bearbeitung des Dramas; vgl. Brie im Shakespeare-Jahrbuch 48, 140. Fabels Eigenschaft als Zauberer tritt übrigens im Drama nur am Anfang deutlich hervor, s. o. Bd. IV S. 212.

händeln unterstützt. Mounchenseys Geliebte Millicent soll von ihren habgierigen Eltern mit Jerningham, einem reicheren jungen Mann, verheiratet werden, doch stellt sich der Bruder des Mädchens auf die Seite der Liebenden und auch Jerningham ist edel genug, ein Gleiches zu tun. Diese sympathisch und anmutig geschilderte Gruppe der jungen Leute triumphiert, schließlich über die habgierigen Alten. Den Höhepunkt der Verwicklung bildet eine jener nächtlichen Wirrwarsszenen, wie sie uns schon aus Shakespeares ‚Lustigen Weibern‘ und mehreren anderen Komödien dieser Zeit bekannt sind: das Mädchen wird von dem Geliebten mit Hilfe seiner Freunde entführt, die Eltern suchen es im Walde, wo um dieselbe Zeit ein paar Wilddiebe, von den Förstern verfolgt, ihr Wesen treiben. Diese Wilddiebe sorgen in ausgiebigster Weise für die Vertretung des burlesken Elements, zu ihnen gehört vor allem ein Gastwirt, der mit gutem Humor sich in einem ähnlichen Stil bewegt wie sein Kollege in den ‚Lustigen Weibern‘, und der liederliche Pfarrer Sir John, der immer wieder seine Lebensweisheit in die Worte zusammenfaßt: ‚Hem! grass and hay! we are all mortal; let's live till we die, and be merry; and there's an end.‘

Das Lustspiel ‚Wily Beguiled‘ (der betrogene Betrüger) ist in gewissem Sinn mit dem ‚Merry Devil of Edmonton‘ verwandt. Es wurde am 12. November 1606 eingetragen und erschien mit derselben Jahreszahl im Druck; im ganzen erlebte es bis 1638 ebenso wie der ‚Merry Devil‘ die ungewöhnlich hohe Zahl von sechs Abdrucken.¹ Über die Schauspielertruppe die es aufführte, erfahren wir nichts; man hat schon dahinter ein Universitätsdrama vermutet, wofür man sich darauf berufen konnte, daß bereits 1567 im Merton College zu Oxford ein Drama ‚Wylie Beguilie‘ aufgeführt wurde.² Doch spricht manches für die Bestimmung des Stücks zur öffentlichen Aufführung

1) Neudruck Hazlitt-Dodsley 9, Malone Society 1912. 2) Wie lange vor 1606 das Stück aufgeführt wurde, können wir nicht mehr wissen. Die gelegentliche Erwähnung der Kämpfe bei Cadix Z. 68 beweist meiner Meinung nach gar nichts für die Entstehung vor 1596 oder bald nachher. Die unten erwähnten Anklänge an Shakespeare und Kyd sprechen natürlich gegen die Identität mit dem Universitätsdrama von 1567. Über letzteres vgl. die urkundliche Nachricht bei Boas S. 157.

durch eine berufsmäßige Schauspielertruppe; es geht ein Prolog voraus, in welchem darauf hingewiesen wird, daß im Theater an einer augenfälligen Stelle eine Tafel mit dem Namen des aufzuführenden Stücks angebracht war¹ und außerdem ist von männlichen und weiblichen Zuhörern die Rede, was doch zu einer Universitätsaufführung nicht recht paßt. Der Verfasser macht allerdings nicht den Eindruck eines routinierten Theaterdichters, sondern mehr den eines Outsiders, in dem noch die Universitätserinnerungen lebendig sind und der mit frischem Mut und gutem Humor das Wagnis der Bühnenschriftstellerei auf sich nimmt. Er behandelt ein Thema, das von studentischen Dramatikern schon oftmals mit Vorliebe behandelt war: ein Mädchen, das einem Studenten den Vorzug vor allen anderen Bewerbern gibt.² Im Prolog und Epilog ergeht er sich in den üblichen Phrasen gegen die hämischen und urteilslosen Momuse und Midase, Phrasen, die ihm offenbar noch von der Schul- und Universitätszeit her geläufig waren; die ideal geschilderten Figuren — der Liebhaber Sophus, das Mädchen Lelia und dessen Bruder, der Soldat Fortunatus, der die Liebenden unterstützt — bewegen sich in einem Stil, der mit mythologischen Anspielungen, poetischen Paraphrasen, vor allem für die Tag- und Nachtzeit, und anderen Schulreminiszenzen aufs reichlichste ausgestattet ist. Einmal läßt der Dichter auch das phantastisch-wunderbare Element hineinspielen: mitten in dem englischen Wald erscheint ein Chor von Satyrn und Nymphen, die den schlafenden Sophus umtanzen. Aber auch Reminiszenzen aus dem Repertoire der hauptstädtischen Theater laufen fortwährend unter; der Vater, der zugleich einen Geldverlust und die Entführung seiner Tochter beklagt, äußert sich mit wörtlichen Anklängen an Shylock, und bei dem Mädchen, das sich mit Hilfe der Amme einem verhaßten Vermählungsplan widersetzt, ist der Anklang an Romeo und Julia unverkennbar.³ Dabei ist die Art, wie die Personen kommen und

1) S. o. Bd. IV S. 479. 2) S. o. Bd. III 5, 232 und Kellers Fastnachtsspiele Nr. 70. 3) Ebenso erinnert das wiederholte ‚In such a night‘ im nächtlichen Gespräch der Liebenden 2174ff. an Merchant of Venice V 1. Über Anklänge an die ‚Spanish Tragedy‘ vgl. Sarrazin, Kyd S. 76ff.

gehen, von der kindlichsten Unbefangenheit — ‚ich möchte gern den X sprechen, aber siehe! da kommt er ja!‘ und ähnliches — auch die Art, wie die auftretenden Personen ihre Absichten in Monologen verraten oder diese Absichten durch Monologbelauschungen durchkreuzt werden, ist so primitiv wie irgend möglich. Aber doch ist das Stück in seinem komischen Hauptteil von einer anspruchslosen Lustigkeit erfüllt, die den großen Erfolg begreiflich erscheinen läßt und für den heutigen Leser haben auch die naiven Ungeschicklichkeiten ihren Reiz. Lelia soll nach dem Wunsch ihres Vaters, des Wucherers Gripe, natürlich nicht den armen Gelehrten Sophus heiraten, sondern den reichen Dümmling Ploddall; der Vater bedient sich des Winkeladvokaten Churm, um durch seine Überredungskunst die Tochter gefügig zu machen, doch Churm benutzt den Zutritt, den er zu dem streng bewachten Mädchen hat, um für sich selber zu werben. Das Mädchen verabredet hierauf mit dem Geliebten und dem Bruder, sie wolle sich zum Schein von Churm entführen lassen; als sie aber hierauf mit Churm durch einen Wald flieht, stürzen die beiden verabredetermaßen hervor und treiben den Entführer mit einer tüchtigen Tracht Prügel fort, wodurch Sophus in den Besitz seiner Lelia kommt, und auch der alte Wucherer muß wohl oder übel sein Einverständnis erklären. Neben dem Dümmling und dem Advokaten sind auch allerlei andere komische Figuren in die Handlung verflochten; vor allem Lelias geschwätzige Amme, die als Liebesbotin dient, dann ihre Tochter, die Bauerndirne Peg und ihr Geliebter Will Cricket, die beide ihre Liebesbedürftigkeit in einem Schwall von volkstümlich urwüchsigen Redensarten sehr belustigend äußern.

Eine völlig abgesonderte Stellung unter den gleichzeitigen Komödien nimmt Ben Jonsons ‚Volpone‘ ein, der in demselben Jahre entstand, in welchem der Dichter in die Eastward-Ho-Affaire verwickelt war. Es scheint, daß er nach den üblen Erfahrungen in dieser Angelegenheit sich nicht mehr auf theatrale Kompaniearbeit in der früheren Art einließ; jedenfalls sehen wir ihn im ‚Volpone‘ seine ganze Kraft zusammenfassen zur Gestaltung eines Werkes, in dem er seine eigne Geistesart und das Ideal der dramatischen Dichtung, wie es

ihm vorschwebte, völlig rein und unvermischt zum Ausdruck bringen wollte. Und offenbar vollendete er die neue Komödie in glücklichster Arbeitsstimmung und mit der äußersten Anspannung seiner geistigen Kraft; gegenüber den Tadlern, die ihn noch im ‚Satiromastix‘ als einen langsamen Arbeiter verspottet hatten, konnte er diesmal im Prolog rühmen, er habe das Werk in fünf Wochen zustande gebracht. Es wurde nach Angabe des Verfassers 1605 von der Shakespearischen Truppe aufgeführt¹ und zuerst 1607 gedruckt. Im angehängten Verzeichnis der Darsteller wird Shakespeare nicht erwähnt, wohl aber Burbage, der offenbar hier ebenso wie im Sejanus die Titelrolle übernahm, die ihm wiederum zur Entfaltung seiner Virtuosität die glänzendste Gelegenheit darbot.

‚Volpone or the Fox‘ ist nicht in demselben Sinn eine Charakterkomödie wie Jonsons frühere Dramen. Während er früher gegenüber der Charakterzeichnung auf eine eigentliche Lustspielintrige nur wenig Wert gelegt hatte und sich spöttisch über die Playwrights äußerte, die auf dem Standpunkt standen ‚the plot shall carry it‘², strebte er diesmal nach einer spannenden Handlung voll überraschender Effekte; das Verfahren, die stärkste Wirkung für den fünften Akt aufzuheben, ein Verfahren, das im Sejanus durch die Natur des Stoffes nahegelegt war, ist hier mit berechnender Kunst durchgeführt.

Doch ist darüber die Charakterschilderung durchaus nicht vernachlässigt, sie ist ebenso grotesk überboten und mit noch mehr Schärfe und Bitterkeit durchgeführt wie in Jonsons früheren Dramen. In keiner seiner Komödien tritt die Lustspielfröhlichkeit hinter dem ‚saturnischen‘ Charakter des Dichters so vollständig zurück, wie gerade hier. Das Laster, das im Mittelpunkt der Handlung steht, die Erbschleicherei war ihm offenbar auch weit weniger durch die Beobachtung der umgebenden Wirklichkeit nahegelegt, als durch das Studium der antiken Literatur, besonders der Kaiserzeit, in die er sich aus Anlaß seines Sejanus neuerlich vertieft hatte. Die satirischen

1) Nach Fleay fand die erste Aufführung in den letzten Wochen des Marienjahrs 1605, also im März 1606 statt, während Jonson sonst bei seinen Datierungen das Jahr mit dem 1. Januar beginnen läßt. Die Frage ist zu unwichtig, um hier näher erörtert zu werden. 2) S. o. S. 97.

Schilderungen des damaligen Roms, das an unverehelichten und kinderlosen alten Wüstlingen so reich war, boten ihm Beispiele der abscheulichsten und raffiniertesten Künste der Erbschleicher: daß z. B. einer sein eignes Weib den Lüsten eines alten Geizhalses darbietet (Horaz Sat. II 5) oder daß einer den Alten zu seinem Erben einsetzt, in der Hoffnung, dieser werde ein Gleiches tun (Lucian, Totengespräche 5, 9), auch fehlt es in dieser Literatur nicht an solchen, die sich alt und krank stellen, um die gierigen Erbschleicher zu Geschenken und Aufmerksamkeiten zu verlocken (Petronius).¹

Die Handlung verlegte Jonson nach Venedig, das den Theaterbesuchern schon längst als Schauplatz phantastischerer Lustspiele vertraut war, Jonson aber kannte natürlich die Stadt Aretinos aus der zeitgenössischen Literatur als einen Sitz des Lasters und der raffinierten Genußsucht. Übrigens bietet er so wenig wie andere Zeitgenossen ein eigentlich venezianisches Lokalkolorit, wenn er auch über die venezianische Staats- und Gerichtsverfassung sich aus Contarinis Werk unterrichtete. Ein Meisterstück in seiner Manier der Charakterzeichnung bietet Ben Jonson im ersten Akt, wo der schlaue Volpone, unterstützt von seinem Parasiten Mosca, sich krank stellt und auf dem Sopha liegend die Erbschleicher einen nach dem andern empfängt: Voltore, ein Advokat, Corbaccio, selbst ein gebrechlicher alter Herr, Corvino, ein habgieriger Kaufmann. Mosca sagt ihnen, sein Herr sei dem Tode nahe und könne nichts mehr hören und sehen. Um die Erbschleicher zu überzeugen, schreit er seinem Herrn die gemeinsten Schmähreden ins Ohr und ermutigt dadurch die Anwesenden, sich auch ihrerseits mit dem unverfrorensten Zynismus über ihre Pläne zu äußern. Nur einen Sinn hat Volpone sich noch unversehrt bewahrt, den Tastsinn; das Gold und die Juwelen, die die Besucher ihm in die Hand legen, hält er stets fest umklammert. Im folgenden Akt dreht sich nun die Intrige darum, daß Corbaccio auf den Rat Moscas seinen Sohn Bonario enterben und den Volpone zum Erben einsetzen will, um dadurch alle Mit-

1) Vgl. den Nachweis über mehrere Entlehnungen dieser Art von Browne in *Modern Language Notes* 20, 165 ff. Zu Petronius vgl. Gifford III 174, 182 und Holthausen in der *Anglia* 12, 519 ff.

bewerber aus dem Felde zu schlagen. Ein noch schimpflicheres Opfer wird aber im weiteren Verlauf des Dramas von Corvino verlangt. Volpone treibt sich in einer Verkleidung in der Stadt herum, erblickt Corvinos Gattin, die von ihrem Gemahl eifersüchtig behütet wird und verliebt sich in sie; der schlaue Mosca redet nun dem Corvino ein, die Ärzte hätten Volpone das Heilmittel empfohlen, ein Weib an seine Seite zu legen und es hätte schon ein anderer Erbschleicher seine Tochter angeboten; Corvino ist darüber aufs höchste empört, aber er, dessen krankhafte Eifersucht wir vorher kennen gelernt haben, will doch den Erfolg aller seiner früheren Mühen nicht verlieren, er wird aus Habgier zum Kuppler und entschließt sich, seine Frau dem Volpone auszuliefern, also eine Skala von Empfindungen und Entschlüssen, die wieder in Jonsons groteskem Stil zu vollster Geltung kommt. Corvino begibt sich mit seiner arglosen Gattin in Volpones Haus und läßt sie an dessen Krankenlager allein; der vermeintliche Kranke springt auf und macht ihr eine glühende Liebeserklärung; in der Schilderung der wollüstigen Freuden, die er ihr bereiten und der fabelhaften Reichtümer, mit denen er sie überhäufen wolle, versucht Jonson die farbenprächtigen Schilderungen der Marlowischen Liebhaber auf seine Art nachzuahmen. Doch in dem Augenblick, da Volpone das entsetzte Weib vergewaltigen will, erscheint Bonario, der mit Enterbung bedrohte Sohn Corbaccios, der sich in Volpones Wohnung versteckt gehalten hatte; er stürzt hervor und entreißt dem Wüstling sein Opfer. Dieser Aufenthalt Bonarios in Volpones Haus ist nun freilich im vorhergehenden sehr ungenügend motiviert; es läßt sich nicht leugnen, daß hier der anspruchsvolle Ben Jonson ganz nach Art der gewöhnlichen Playwrights einen starken theatralischen Effekt durch eine krasse Unwahrscheinlichkeit erkaufte hat. Mosca sucht nun sich und seinen Herrn dadurch aus der Schlinge zu ziehen, daß sie mit Hilfe des Advokaten Voltore den Bonario und die Gattin des Corvino wegen eines verbrecherischen Überfalls gegen den kranken Volpone verklagen. Aber im Verlauf dieser Intrige tritt der Fall ein, der uns schon so oft in den Blut- und Rachetragödien begegnete, daß der Missetäter und sein Helfershelfer sich entzweiten. So kommt dann

im fünften Akt in einer Gerichtsszene voll spannender Zwischenfälle die Wahrheit an den Tag und die Bösewichter werden streng bestraft; wir sahen schon, daß Jonson diesen für eine Komödie allzu harten Schluß durch die Rücksicht auf die moralische Wirkung des Dramas zu rechtfertigen suchte.¹

Außer diesen Hauptpersonen treiben sich noch verschiedene Nebenfiguren auf der Bühne herum: ein Zwerg, ein Eunuch und ein Hermaphrodit, die der perverse Volpone in seinen Diensten hat und die ihn durch ihre deklamatorischen und Gesangsvorträge belustigen, ferner ein englischer Tourist, Sir Politic Wouldbe, der überall nach Staatsgeheimnissen herum schnuppert und sich mit großen politischen Projekten trägt. Der Reisende Peregrine, vor dem Sir Politic seine Weisheit auskramt, vertritt in bescheidenem Umfang die Rolle des Raisonners, die Jonson so gern in seinen Komödien anbringt. Dann erscheint auch Sir Politic's Gattin, der Blaustrumpf Lady Wouldbe, die sich auch an Volpone herandrängt und sich als Kennerin der englischen Literatur, wie auch des Montaigne und des Pastor fido aufspielt. Jedenfalls ist sie noch die interessanteste unter diesen Nebenfiguren, die im allgemeinen, wie das ja so häufig bei Jonson vorkommt, etwas Gequältes und Gezwungenes an sich haben.

Im ganzen war aber der ‚Volpone‘ auf dem Gebiet der Komödie, ebenso wie der ‚Sejanus‘ auf dem der Tragödie, eine bedeutende und merkwürdige Leistung von völlig neuer Art, und es scheint, daß diesmal auch bei dem unliterarischen Publikum ein starker Erfolg nicht ausblieb.² Am entschiedensten aber war der Beifall in literarischen Kreisen; wir erfahren aus Jonsons Widmung des ersten Drucks an die beiden Universitäten, welchen Beifall dort die Aufführungen fanden, die vermutlich die Shakespearische Truppe auf ihren Wanderzügen veranstaltete. Viele unter den humanistisch Gebildeten betrachteten Sejanus und Volpone als die ersten englischen Werke in den beiden dramatischen Hauptgattungen, die zugleich als Literaturwerke in höherem Stil gelten könnten, und es sind dementsprechend auch die ersten, die im Druck mit den Zu-

1) S. o. Bd. IV S. 307.

2) Ein Zeugnis für den Theatererfolg in Maynes Gedicht auf Ben Jonson im Jonsonus Virbius (ed. Gifford 9, 347 ff).

taten ausgestattet waren, die zu einem humanistischen Literaturwerk gehörten: Vorrede, Widmung sowie Lobverse¹, zu denen auch Chapman und Marston beitrugen; unter den Lobversen vor dem Volpone finden sich auch solche der beiden jungen Dichter Beaumont und Fletcher. In einem lateinischen Gedicht Boltons heißt es von den zwei neuen Meisterwerken: ‚Das Volpone jocos, fletus Sejane dedisti‘ und diejenigen werden beklagt, die aus Unkenntnis der englischen Sprache diese Meisterwerke nicht genießen könnten. Und während in den Lobversen auf Sejanus die Klagen über die verständnislose Menge nicht fehlen, hat man aus den Volpone-Versen den Eindruck, daß diesmal die Gegner verstummen; einer der Lobdichter ruft am Schluß: ‚The fox will live, when all his hounds are dead‘. Chapmans Lobverse kommen allerdings in beiden Fällen etwas gewunden und gezwungen heraus, ohne Zweifel glaubte er selber, trotz dem lauten Beifall, den Jonson fand, doch das größere Genie zu sein, und es hat sich ja auch später ein hämisches Gedicht gegen Jonson in seinen Papieren gefunden. Aber im Kreise der gelehrten Männer wie Selden, Camden, Cotton, die sich wohl sonst ums Theater nicht viel kümmerten, war Jonson als der bedeutendste humanistische Dramatiker hoch angesehen. Solchen Leuten imponierten besonders die vielen Reminiszenzen aus Juvenal, Martial und andern römischen Dichtern. Der humanistische Leser betrachtete ja dergleichen nicht als literarischen Diebstahl, sondern freute sich, wenn es geschickt angebracht und unter dem eigenen Gut des Dichters verborgen, dennoch von ihm nach seinem Ursprung erkannt wurde, und die Freude war um so größer, wenn es sich um Schriftsteller handelte, die nicht einem jeden aus dem Schulunterricht geläufig waren. Bemerkenswert ist es, daß Ben Jonson in diesen Jahren außer dem Volpone nichts für die öffentliche Bühne schrieb; er widmete sich dafür mit um so größerem Eifer den Maskenspielen, die in einem andern Zusammenhang behandelt werden sollen.

Im Anschluß an den Volpone wollen wir aber noch eine Intrigenkomödie nach italienischer Art betrachten, die gleich-

1) Näheres hierüber s. o. Bd. IV S. 103.

falls eine völlig vereinzelte Stellung einnimmt. Während die Engländer im allgemeinen bei der Übernahme von Stoffen und Motiven aus dem Bereich der italienischen Komödie ihre Selbständigkeit niemals verleugneten, besitzen wir in der Komödie ‚The Wit of a Woman‘, die ohne vorherige Eintragung 1604 gedruckt wurde¹, ein Werk, das zunächst den Eindruck macht, als sei es in engem Anschluß an ein italienisches Vorbild verfaßt. Die Namen der auftretenden Personen sind fast ausschließlich italienisch, der Hintergrund zeigt die Eingangstüren zu den Häusern der auftretenden Personen, und auch die Art, wie der Epilogsprecher die Zuschauer verabschiedet und sein ‚Plaudite‘ vorbringt, erinnert durchaus an die italienische Manier. Es ist ein Intrigenstück mit vier gleichartigen Parallelhandlungen: vier alte Herren, ein Kaufmann, ein Arzt, ein Jurist und ein ‚Captaine‘ haben ihre vier Töchter unter der Obhut einer alten ‚Balìa‘. Jeder der Alten möchte eines der Mädchen heiraten. Aber auch die vier jungen Söhne der alten Herren sind in die Mädchen verliebt. Sie nähern sich ihnen unter den Masken eines Schullehrers, Malers, Arztes und Tanzmeisters. Natürlich erreichen sie ihren Zweck; jedes der Mädchen sagt seinem alten Liebhaber, sie wolle ihm angehören, wenn er einer ihrer Freundinnen dazu verhelfen wolle, daß sie nicht ihren alten, sondern ihren jungen Liebhaber bekomme, und so sind am Schluß die vier Alten überlistet und vier junge Paare glücklich verbunden. Doch geschieht dies nicht in der Art des italienischen Lustspiels, wo gewöhnlich in solchen Fällen ein Ereignis herbeigeführt wird, das die spätere Vermählung unvermeidlich macht, es wird vielmehr nach der englischen Manier ein Priester (mit dem englischen Namen Sir Lawrence) herbeigerufen, der die heimlichen Vermählungen rasch vollzieht. Dies könnte vielleicht auf einer Änderung beruhen, die der englische Bearbeiter mit dem unbekannten italienischen Original vornahm, und auch sonst sehen manche Einzelheiten mehr wie englische Zusätze aus.² Dagegen er-

1) Neudruck von Greg (Malone Society 1913). 2) Z. B. wenn Z. 1518ff. die Liebhaber ihre Embleme und Devisen erklären, wie dies im englischen Drama sehr häufig vorkommt, z. B. in Middletons ‚Your Five Gallants‘.

innert der Gesprächston der wunderlichen alten Herren durchaus an die italienischen Vorbilder, und überhaupt ist der Gesprächston des Dramas, das ganz aus Prosa besteht, sehr lebendig und natürlich.

Gegen Ende dieses Zeitraums, i. J. 1607 begegnen uns zuerst die Namen des Zwillingspaares Francis Beaumont und John Fletcher, das sich im folgenden Zeitraum eine so glänzende Stellung auf der Londoner Bühne errang.¹ Der ältere, Fletcher, wurde geboren 1579 als Sohn Richard Fletchers, jenes anglikanischen Geistlichen, der vor allem dadurch bekannt ist, daß er der unglücklichen Maria Stuart in ihren letzten Augenblicken die Tröstungen seiner Kirche aufdrängen wollte; er starb 1596 als Bischof von London und hinterließ seine zahlreiche Familie in bedrängter Lage. John wurde auf der Universität Cambridge erzogen; wann er von dort nach London zurückkam, ist unbekannt. Bei einem Dichter, der so leicht und rasch produzierte, wie das bei ihm der Fall gewesen sein muß, ist es auffallend, daß wir erst von ihm hören, als er sich schon den Dreißigen näherte; das früheste literarische Lebenszeichen, das sich von ihm erhalten hat, ist sein Lobvers vor Ben Jonsons Volpone (1607), vermutlich aus dem nächsten Jahr stammt sein pastorales Drama ‚The Faithful Shepherdess‘. Beaumonts Geburtsjahr steht nicht fest, vermutlich 1585. Er war der Sohn des Sir Francis Beaumont, eines angesehenen Edelmanns in Leicestershire, studierte in Oxford und wurde i. J. 1600 in London Mitglied des Rechtshofes Inner Temple.

1) Von den Werken Beaumonts und Fletchers erschien 1647 eine Folioausgabe, enthaltend 34 Theaterstücke, die vorher noch nicht gedruckt waren. Siebzehn schon vor der ersten Folio gedruckte Stücke, sowie ein zuerst i. J. 1652 gedrucktes wurden dann in die zweite Folio von 1679 aufgenommen, die somit 52 Stücke enthält. Offenbar waren jedoch bei der Abfassung dieser Stücke auch noch andere Dichter, vor allem Massinger beteiligt; weiteres über die Verfasserfragen s. u. 1711 bis 1840 erschienen noch sechs weitere Gesamtausgaben, 1843 bis 46 die von Dyce mit reichhaltigen Erläuterungen, 1905 bis 12 der Neudruck der Folio von 1679 von Glover und Waller, mit Kollation der früheren Drucke. Eine ‚Variorum Edition‘ (London 1904ff.) ist noch nicht abgeschlossen. Außerdem vgl. über Beaumont und Fletcher Bd. VI cap. 5 der Cambridge History of Engl. Lit. (von S. C. Macaulay) und die dazu gehörige Bibliographie.

Auch er erscheint zuerst als Dichter in der Sammlung von Lobversen vor dem Volpone¹, dessen Verfasser er in der Überschrift als ‚my dear friend, Master Ben Jonson‘ bezeichnet, und Jonson äußerte wiederholt seine Hochschätzung für den etwa zwölf Jahre jüngeren Kunstgenossen; berühmt ist Beaumonts poetische Epistel an Jonson, in der er sich während eines Landaufenthalts nach den witzsprühenden Gesprächen in der Londoner Mermaid Tavern zurücksehnt. Nach dem allen ist es wahrscheinlich, daß die zwei jungen Dichter zuerst durch die gemeinsame Freundschaft und Verehrung für Ben Jonson zusammengeführt wurden. Doch trug dazu wohl auch der Umstand bei, daß sie beide aus einer höheren Gesellschaftsschicht stammten, als irgendeiner von den Theaterdichtern, die wir sonst noch zu besprechen haben.² Unter den Theaterstücken, die von ihnen überliefert sind, können wir eines mit Sicherheit, ein andres mit einem hohen Grad von Wahrscheinlichkeit noch in diesen Zeitraum setzen, doch zeigt sich in ihnen die spätere Manier, auf welcher ihre charakteristische Stellung in der Entwicklung des englischen Dramas beruht, noch nicht ausgebildet.

Unter den Dramen, die in den Gesamtausgaben vereinigt sind, läßt sich der ‚Woman Hater‘ am weitesten zurückverfolgen. Er wurde am 20. Mai 1607 eingetragen und erschien in diesem Jahr in zwei Auflagen ohne Verfassernamen „wie er vor kurzem von den Kindern von St. Paul aufgeführt wurde“. Der Prolog in Prosa spricht bloß von einem Verfasser, der sich, wie er meint, vor keinen Angebern, die sich verfängliche Stellen aufnotieren wollten, zu fürchten brauche, denn er wolle den Beifall nicht mit dem Verlust seiner Ohren erkaufen, vermutlich eine Anspielung auf die Ereignisse, die sich nach der Aufführung von ‚Eastward Ho‘ abgespielt hatten. Dann erschienen noch vor der Aufnahme in die Folio von 1679 zwei weitere Einzelausgaben: 1648, wo Fletcher allein,

1) Daß er der Verfasser eines 1602 erschienenen Gedichts ‚Salmacis and Hermaphroditus‘ sein soll, ist sehr unwahrscheinlich; vgl. Shakespeare Society's Papers III (1847) S. 94ff.

2) Der Vollständigkeit wegen sei daran erinnert, daß Barnes, der Sohn eines Bischofs, sich durch seine schlechten Streiche selber degradiert hatte, s. u.

und 1649, wo Beaumont und Fletcher auf dem Titel als Verfasser genannt werden. Aber in dem neuen Prolog in gereimten Quinaren vor der letztgenannten Ausgabe, ist wieder von Fletcher allein als Verfasser die Rede, und hier wird auch Fletcher allein als Schöpfer der Aspatia, Arethusa und Panthea bezeichnet, der weiblichen Hauptpersonen in drei Dramen, bei denen, wie sich noch zeigen wird, an der gemeinsamen Autorschaft Beaumonts und Fletchers nicht gezweifelt werden kann. Auf diese Attributionen ist also nichts zu geben. In neuerer Zeit wird gewöhnlich Beaumont als alleiniger Verfasser betrachtet, hauptsächlich deshalb, weil ein großer Teil des Stücks in Prosa gehalten ist und weil die Verse nichts von den charakteristischen Eigentümlichkeiten Fletchers zeigen.¹ Dagegen könnte man freilich wieder einwenden, daß diese Eigentümlichkeiten erst in den späteren Dramen Fletchers hervortreten; in seinem pastoralen Drama, das wir mit Sicherheit in die Zeit vor Mitte 1610 setzen dürfen, sind sie, wie sich noch zeigen wird, nicht vorhanden.

Falls aber der ‚Woman Hater‘ wirklich von Beaumont allein verfaßt ist, kann man nicht behaupten, daß das Talent des hochgepriesenen jungen Dichters sich hier sehr glänzend offenbare. Die Hauptperson, der Weiberhasser Gondarino, ist eine karierte Figur, von einem einzigen ‚humour‘ beherrscht, ganz in der Manier Ben Jonsons, nur mit einem noch viel übertriebeneren und gezwungeneren Witz geschildert. Die schöne Oriana, in die der Herzog von Mailand verliebt ist, sucht in Gondarinos Wohnung eine Zufluchtstätte, als sie auf der Straße von einem Hagelwetter überrascht wird, sie merkt sehr wohl, daß sie dem Weiberhasser ein höchst unwillkommener Gast ist, doch quält und neckt sie den Widerstrebenden durch schmeichlerisch-zärtliche Liebenswürdigkeit. Der Weiberfeind rächt sich nun dadurch, daß er gegenüber dem Herzog und dem Bruder Orianas verleumderischerweise vorgibt, er habe ihre Gunst genossen; um seine Verleumdung glaubhafter zu machen, weiß

1) Von diesen Eigentümlichkeiten wird später noch die Rede sein. Die Verse, die Oliphant (Englische Studien 14, 77) wegen ihres losen Baues Fletcher zuschreiben will, sind wohl als Prosarede aufzufassen, die fälschlich im Druck wie Versrede abgeteilt ist.

er auf eine sehr unwahrscheinlich motivierte Art es so einzurichten, daß Oriana in ein Bordell eintritt, ohne zu wissen, in was für einem Hause sie sich befindet, worauf dann der Weiberfeind sie an dem Fenster dieses Hauses dem Herzog und ihrem Bruder zeigt. Doch stellt sich schließlich ihre Unschuld heraus, der Herzog erwählt sie zu seiner Braut und der Weiberfeind muß die Strafe über sich ergehen lassen, daß er an einen Stuhl festgebunden wird, während eine Dame sich auf seine Knie setzt und ihn liebkost. Daneben werden noch allerlei andere groteske Figuren in die Handlung verflochten. Während die dürftige Haupthandlung, wie wir wohl annehmen können, auf eigener Erfindung des Dichters beruht, ist eine der Nebenhandlungen aus der Schrift des Paulus Jovius ‚*De piscibus romanis*‘ entnommen,¹ wo erzählt wird, wie einmal in Rom ein Parasit in Erfahrung gebracht habe, daß in einem vornehmen Hause bei der Mahlzeit der kostbare Fisch *Umbra* aufgetischt werden solle; als er sich dort bei der Mahlzeit eindringen will, erfährt er, daß der Hausherr den Fisch einem andern geschenkt hat, er wiederholt seine Bemühungen bei diesem andern, doch hat dieser den Fisch abermals weiter verschenkt, und so bleibt seine Sehnsucht nach dem leckeren Bissen immer wieder ungestillt, bis er endlich am Tisch der berühmten Kurtisane *Imperia* an das Ziel seiner Wünsche gelangt. Beaumont zeigt sich in dieser Nebenhandlung von einer weit besseren Seite als in der Haupthandlung. Es ist in der Tat von belustigender Wirkung, wie immer wieder in den verschiedenen Situationen der Parasit *Lazarillo* auftaucht; seine seltsame Geschäftigkeit erregt den Verdacht zweier Geheimpolizisten, die ihn in dem Augenblicke verhaften, als er schon in dem sauberen Hause an dem Tisch einer Kurtisane endlich die Erfüllung seines heißen Bemühens erreicht zu haben glaubt. Der Staatsbeamte, dem der angebliche Verbrecher von den Geheimpolizisten vorgeführt wird, ist eine Art *Dogberry*, in eine höhere gesellschaftliche Sphäre erhoben und mit guter Laune geschildert. Außerdem ist in die Handlung auch noch ein

1) Vgl. den Nachweis in der Einleitung zum *Woman Hater* bei Dyce Bd. I.

Schnittwarenhändler verflochten, bei dessen Schilderung der Dichter, wie das so häufig geschieht, nicht mehr daran denkt, daß das Stück in Italien spielt, er ist durchaus mit der höhnischen Geringschätzung geschildert, wie sie die Kavalierpoeten gegenüber den Citykaufleuten gewohnheitsmäßig an den Tag legen. Daneben finden sich in der Schilderung der Liebe des Herzogs zur schönen Oriana doch schon einzelne Züge leidenschaftlicher Erregung, die darauf hinweisen, daß der Dichter sich nicht bloß im jonsonisch-grotesken Element bewegen konnte.

Das pastorale Drama ‚The Faithful Shepherdess‘ nimmt unter den Dichtungen Fletchers eine völlig vereinzelte Stellung ein. Es wurde schon vor der Gesamtausgabe von 1679 in fünf Quartausgaben gedruckt, in denen regelmäßig Fletcher allein als Verfasser bezeichnet wird. Die älteste Ausgabe erschien ohne Datum und ohne vorherige Eintragung, doch besitzen wir einen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit in dem Widmungsgedicht an Sir William Skipwith, dessen Tod auf den 3. Mai 1610 fällt; ein bestimmter Terminus a quo läßt sich nicht angeben, wir wollen es aber noch hier besprechen, weil es inhaltlich von den späteren Dramen Fletchers durchaus verschieden ist und weil auch darin, wie bereits angedeutet, noch nichts von jenen Eigentümlichkeiten der Fletcherschen Verskunst zu bemerken ist, die im folgenden Zeitraum hervortreten. Schon früher war davon die Rede, daß der erste Druck mit Lobversen von Kunstgenossen ausgestattet war, die den Dichter durch den Hinweis auf den literarischen Wert seines Dramas über den theatralischen Mißerfolg zu trösten suchten¹, zu den drei Dichtern Beaumont, Chapman und Jonson, die sich schon durch starke Betonung ihrer literarischen Ansprüche hervorgetan hatten, gesellt sich hier auch mit bescheidenen Worten der junge Anfänger Nathaniel Field (geb. 1587).

1) S. o. Bd. IV S. 99. Auf welchem Theater die Aufführung stattfand, ist nicht ersichtlich. Beaumont in seinem Gedicht spricht von der törichten Menge, die ein Stück danach beurteile, ob frische Wachslichter aufgesteckt seien. Danach könnte man vielleicht auf die Aufführung in einem ‚private theatre‘ schließen, wozu auch der ganze Charakter des Stückes passen würde. Über eine Aufführung bei Hof durch die Schauspieler des Königs 1633 vgl. Variorum Edition III 7. Zu Fletchers Vorrede s. o. Bd. IV S. 272.

Wie sich schon nach dem Titel vermuten läßt, hatte Fletcher hier den Ehrgeiz, sein Vaterland mit einem Schäferdrama idealistischen Stils nach den berühmten italienischen Mustern ‚Aminta‘ und ‚Pastor fido‘ zu beschenken. Die Vorrede an den Leser zeigt deutlich, daß er auch von den theoretischen Erörterungen Kenntnis genommen hatte, die sich in Italien an diese neue Kunstgattung anschlossen. Er weist ausdrücklich darauf hin, man solle von ihm keine pastoralen Szenen in der mehr burlesk-realistischen Manier erwarten, wie sie früher schon auf der englischen Bühne vorgekommen waren, er wolle vielmehr seine Schäfer trotz dem glücklichen Ausgang des Spiels in gefahrdrohenden, an das Tragische angrenzenden Situationen vorführen, wie das auch schon in den Dramen Tassos und Guarinis der Fall war. Demgemäß hat er sich auch die Handlung mit Benutzung von allerlei bereitliegenden pastoralen Motiven frei erfunden. Doch erkannte er sehr wohl, daß in den Werken seiner Vorgänger das Interesse an der eigentlichen Handlung zurücktritt vor dem Wohllaut und der Anmut des Stils, und als ein Dramatiker, der zugleich über klangvolle lyrische Töne gebot, konnte er wohl auf den Gedanken kommen, etwas Ähnliches im Gewande der englischen Sprache zu versuchen. Doch ist sein Schäferdrama weder so zart und poetisch wie die Dichtung Tassos, noch auch durch so sinnreiche Concetti belebt wie die Dichtung Guarinis.

Ihrem Hauptinhalt nach ist die ‚Faithful Shepherdess‘ dem Preise jungfräulicher Unschuld gewidmet, deren überzeugende und lebenswahre Schilderung jedoch dem Dichter hier ebenso wenig wie bei andern Gelegenheiten gelingt. Die unschuldigen Schäferinnen verbreiten sich über ihre Keuschheit mit größerer Redseligkeit und äußern sich auch über die Verwerflichkeit der Unkeuschheit viel eingehender, als dies wirklich keusche Mädchen tun würden. Zudem werden als Folie für diese Lichtgestalten auch unkeusche Schäferinnen vorgeführt, die einen weit glaubhafteren Eindruck machen, abgesehen natürlich von ihrer unmotivierten Bekehrung am Schluß. Die innere Unwahrheit des ganzen Dramas zeigt sich besonders deutlich an der Hauptperson, der Schäferin Clorin; sie lebt in entsagender Trauer in der Waldeinsamkeit am Grab ihres früh verstorbenen Geliebten und

unterstützt mit ihrer Kenntniss heilsamer Kräuter die Hilfesuchenden, die verehrungsvoll zu ihr pilgern. Der Schäfer Thenot bewundert ihre unnahbare Keuschheit und liebt sie, obwohl er weiß, daß seine Wünsche niemals in Erfüllung gehen können. Clorin hat Mitleid mit dem Jüngling, der sich in hoffnungsloser Liebe verzehrt, sie stellt sich daher, als wolle sie ihn erhören, denn sie weiß, daß mit dem Verschwinden des Glaubens an ihre keusche Unnahbarkeit zugleich auch die Liebesehnsucht Thenots verschwinden und er seine Freiheit wiedergewinnen werde. Noch gekünstelter und unnatürlicher ist die Liebesgeschichte eines anderen keuschen Paares, des Schäfers Perigot und der Schäferin Amoret. Perigot wird außerdem von der unkeuschen Schäferin Amaryllis geliebt, die eine unverkennbare Verwandtschaft mit Guarinis Corisca zeigt; der ‚Sullen Shepherd‘, der Intrigant unter den Hirten, hilft ihr, durch Untertauchen in eine wundertätige Quelle die Gestalt Amorets anzunehmen; als sie aber in dieser Gestalt sich dem geliebten Perigot nähert und zudringlich und sinnlich wird, wendet er sich voll Abscheu von ihr weg, und bald darauf, als er der wirklichen Amoret begegnet, verwundet er sie aus Zorn über ihre vermeintliche Unkeuschheit mit seinem Speer. Nach diesen Proben wird wohl der Leser auf eine Erzählung der Liebesabenteuer der übrigen Schäfer und Schäferinnen, die in die Handlung verwickelt sind, gerne verzichten. Am Schluß finden alle Verwirrungen ihre Lösungen in dem Heiligtum der edeln Clorin, zu der ein hilfreicher Satyr die verwundeten Schäfer und Schäferinnen hinträgt. Sie heilt die Wunden, unterwirft aber zugleich die Besucher einer Keuschheitsprobe, indem sie sie den Finger in ein Licht stecken läßt, was nur die Keuschen ohne Schmerzgefühl vollbringen können; wenn eine unkeusche Person das Heiligtum betreten hat, dann wird es stets vom Satyr durch Räucherung desinfiziert und Clorin verfehlt nicht, die Sünder durch ihre weisen Ermahnungen zu bessern.

Wir werden jedoch in der ‚Faithful Shepherdess‘ für den Inhalt einigermaßen entschädigt durch den einschmeichelnden Wohlklang der Verse. Wir finden hier nicht die lose gebauten, dem gewöhnlichen Konversationston mehr angenäherten Verse

wie in Fletchers späteren Dramen, sondern die regelmäßigere Kadenzierung und den mehr lyrischen Ton, etwa in der Art, wie er in den früheren romantischen Komödien Shakespeares vorherrscht und wie er ja auch in diesem Falle dem Inhalt vollkommen entspricht. In Übereinstimmung damit und im Gegensatz zu Fletchers späterer Kunstübung sind auch hier die Quinare zum größten Teil gereimt. Auch mußte sich hier ganz besonders häufig der Anlaß zu lyrischen Gesängen darbieten, wie sie Fletcher ja auch sonst mit Vorliebe in seine Dramen einfügte. Der hilfreiche Satyr bewegt sich fast ausschließlich in gereimten Kurzzeilen, in der Art wie die Elementargeister im Sommernachtstraum.

*

*

*

Das vaterländische Historiendrama, das in der vorhergehenden Zeit so reich und glänzend entwickelt war, trat jetzt mehr in den Hintergrund, wenn auch nach dem Tod Elisabeths die Versuchung nahe liegen mußte, die großen und folgeschweren Ereignisse aus der letzten Epoche der englischen Geschichte vorzuführen, bei denen man auf eine weit stärkere und tiefere Anteilnahme als bei allen früheren Ereignissen rechnen konnte, die aber natürlich, so lange Elisabeth regierte, mit Rücksicht auf die Herrscherin nicht aufs Theater gebracht werden durften. Doch gleich in den ersten Regierungsjahren des neuen Königs sehen wir zwei effektkundige Schauspieler und Theaterdichter sich des freigewordenen Gebiets bemächtigen; der eine, Samuel Rowley, verfaßte ein Drama aus dem Leben von Elisabeths Vater Heinrich VIII., der andre, Heywood, stellte die Lebensgeschichte Elisabeths in einem zweiteiligen Drama dar. Beide Stücke wurden von demselben räuberischen Buchhändler (N. Butter) auf den Markt gebracht, mit Holzschnitten Heinrichs bzw. Elisabeths geschmückt und mit reklamehaften Titeln versehen, das eine ‚When you see me, you know me‘, das andre ‚If you know not me, you know nobody‘.

‚When you see me, you know me‘ muß verfaßt sein zwischen dem Regierungsantritt Jakobs I. (1603) und dem Datum des Eintrags ins Buchhändlerregister (12. Febr. 1605).¹ Der

1) Neu herausg. v. Elze, Dessau u. London 1874.

Verfasser, Samuel Rowley, war ein Schauspieler der Admirals-truppe und wird als solcher zuerst von Henslowe im März 1599 erwähnt, in den Jahren 1601 und 1602 verfaßte er zwei verloren gegangene Dramen, ‚Judas‘ und ‚Josua‘, und erhielt eine Zahlung für Zusätze zu Marlowes Faust. Sein historisches Drama erlebte bis 1632 vier Auflagen, es ist in der Tat ein anziehendes, buntes Allerlei von Ereignissen aus der Regierungszeit Heinrichs VIII., freilich ohne jeden organischen Zusammenhang und mit völliger Vernachlässigung der Zeitfolge, so wird z. B. Kardinal Wolsey anstatt i. J. 1529 erst zur Zeit der Königin Katharina Parr (1542—47) gestürzt, und auch der Besuch Kaiser Karls V. in England (1523) wird in die Zeit dieser Königin verlegt. Dagegen sind manche von den historischen Charakterzügen des launenhaften und schwer zu behandelnden Königs Heinrich VIII., die uns später in dem letzten Historiendrama Shakespeares wieder begegnen, schon hier verwertet. Von den Frauen des Königs läßt der Verfasser außer der letzten, Katharina Parr, auch noch Jane Seymour auftreten, gegen Anfang des Dramas erscheint sie in einem feierlichen Aufzug des königlichen Hofes hochschwanger (big with child). Die Erziehung des hoffnungsvollen Prinzen, bei dessen Geburt sie starb, wird uns dann im Lauf des Dramas in einer Reihe von episodischen Szenen gegenwärtigt, der Erzbischof Cranmer wird dabei als protestantischer Erzieher ins hellste Licht gestellt. Daneben ziehen sich durch das Drama die Intrigen der antiprotestantischen Kirchenfürsten, unter denen der Bischof Gardiner auch hier in besonders ungünstigem Lichte erscheint, doch gelingt es nicht, den König gegen die protestantische Katharina Parr einzunehmen, er überzeugt sich von ihrer Unschuld und läßt sie zum Beweis seiner Huld sich auf seine Knie setzen. Das komische Element ist hauptsächlich durch den berühmten Hofnarren des Königs, Will Somers vertreten, der sich auch an den allmächtigen Kardinal Wolsey mit seinem Spott heranwagt; Patch, der Narr des Kardinals kann gegen den weit überlegenen Will nicht aufkommen. Ein Hauptanziehungspunkt des Stückes waren jedoch ohne Zweifel die Szenen, in denen der König die Zuverlässigkeit der Stadtwachen erprobt, er gerät in Verkleidung zur Nachtzeit mit einem Gauner in Streit und wird ins Gefängnis abgeführt,

wo er Wein kommen läßt und von den Gefangenen mancherlei Beschwerden vernimmt über Ungerechtigkeiten, die er später abstellt. Die Wachen sind ganz im Stil von ‚Viel Lärm um Nichts‘ geschildert. Den verkleideten König hat Rowley wahrscheinlich aus Heywoods ‚Edward IV.‘ übernommen, im übrigen hat er wohl manche Tatsachen, die er in seinem Holinshed nicht finden konnte, aus der lebendigen Tradition geschöpft.

Von dem Drama Heywoods, das er selber als ‚The Play of Queen Elizabeth‘ bezeichnet, wurde der erste Teil am 5. Juli 1605 eingetragen und mit derselben Jahreszahl gedruckt¹, der zweite, eingetragen 14. Sept. 1605, trägt das Datum 1606. Wir wissen nichts Bestimmtes darüber, auf welcher Bühne und zu welcher Zeit das Doppeldrama zuerst erschien, aber da kein Beispiel dafür bekannt ist, daß die Vorführung Elisabeths oder ihres Vaters oder ihrer Geschwister während ihrer Regierungszeit in einer ‚History‘ auf der Bühne geduldet worden wäre, so müssen wir Heywoods Drama in die Zeit nach ihrem Tod verlegen. Wir dürfen sogar auch voraussetzen, daß zur Zeit der ersten Aufführung keine von den im Stück erscheinenden hervorragenden Persönlichkeiten aus der Zeit Elisabeths am Leben war; man hätte es z. B. ganz gewiß nicht zugelassen, daß Nowell, der ehrwürdige alte Dekan von St. Paul († 1602) sogar in einer Szene von teilweise burleskem Charakter aufgetreten wäre. Wenn am Schluß bei Vorführung des Kampfes gegen die Armada die Helden Drake und Frobisher erscheinen, aber der Hauptheld, Admiral Howard, zwar hoch gepriesen wird, jedoch unsichtbar bleibt, so ist das gewiß dadurch zu erklären, daß der Dichter von der Vorführung eines noch Lebenden Abstand nahm. Und für die Entstehungszeit während der ersten zwei Regierungsjahre Jakobs spricht auch der Umstand, daß

1) Über diesen Raubdruck und seinen buchhändlerischen Erfolg s. o. Bd. IV S. 101. Den richtigen Titel erfahren wir durch Heywood aus Anlaß eines für eine spätere Aufführung gedichteten Prologs; vgl. Heywood's Pleasant Dialogues and Dramas, 1637 (Materialien 3, 248). Daß in den Raubdrucken manches weggelassen ist, zeigt sich besonders deutlich ed. Pierson S. 223. Einiges davon wurde in der Ausgabe von 1632 in den Schlußszenen wieder eingefügt; vgl. van Dam und Stoffel im Shakespeare-Jahrbuch 38, 158 ff.

wohl hier wie gewöhnlich die Spekulation der räuberischen Buchhändler sich sogleich des Stücks bemächtigte, als es noch den Reiz der Neuheit hatte.

Für den ersten Teil des Dramas, der die Schicksale der jungen Prinzessin Elisabeth während der Herrschaft ihrer älteren Schwester Maria darstellt, fand Heywood schon in Holinsheds Chronik eine Fülle des dankbarsten Stoffs bequem vorbereitet und so konnte er sich auch im wesentlichen auf eine mechanische Übertragung in die dramatische Form beschränken, mehrmals hat er auch einen Teil der Handlung in die übliche Form der dumb shows zusammengedrängt. Er fand in der Chronik sehr viele charakteristische Züge aus der Zeit, wo Elisabeth argwöhnisch überwacht und in strengem Gewahrsam gehalten wurde, vor allem während ihrer Gefangenschaft im Tower, dessen brutaler Befehlshaber ihr anstatt ihres altbewährten treuen Gefolges seine rohen Schergen zur Bedienung aufdrängen wollte und es nicht einmal duldete, daß ein mitleidiges kleines Knäblein ihr von Zeit zu Zeit Blumen ins Gefängnis brachte. Auch wurde dort erzählt, wie das Volk es sich nicht nehmen ließ, der Prinzessin seine Ehrfurcht zu bezeugen, wenn sie von einem Ort zum andern geschleppt wurde, und welche Mühe die Aufseher hatten, um die Herandrängenden von ihr fernzuhalten; manchmal zeigte sich auch der Argwohn der Aufseher gegen die Prinzessin und ihre treuen Diener auf eine so lächerlich übertriebene Art, daß Heywood ohne Schwierigkeit den überlieferten Stoff für die obligaten Clownszenen verarbeiten konnte. Im übrigen erscheint die Königin bloß als ein unschuldig leidendes Opferlamm; eine psychologische Herausarbeitung der eigentümlichen Züge ihres Charakters ist nirgends versucht. Die Hauptschuld an dem gehässigen Verfahren gegen sie wird ebenso wie in der Chronik dem papistischen Intriganten Gardiner aufgebürdet; wenn dort gerüchtweise erzählt ist, Gardiner habe sogar einen Mordversuch geplant, um die Möglichkeit einer protestantischen Thronfolge zu verhindern, so wird auf der Bühne der Mordversuch mit der größten Effekthascherei in einem dumb show vorgeführt: Gardiner tritt, von Mönchen begleitet, an das Bett der schlafenden Elisabeth, die Mönche wollen sie ermorden, werden aber von zwei Engeln zurückgetrieben. Dagegen wird

die Königin Maria von dem loyalen Verfasser glimpflich behandelt; ihr Gatte Philipp zeigt sogar, wie in der Chronik, der gefangenen Schwägerin eine wohlwollende Gesinnung. Jedenfalls hat hier der routinierte Theatermann mit richtigem Blick einen Stoff gewählt, mit dem sich ohne große Anstrengung eine starke populäre Wirkung erreichen ließ. Vor allem war es ein äußerst glücklicher Gedanke, daß er am Schluß des Ganzen aus dem endlos langen Bericht Holinsheds von dem feierlichen Umzug der neuen Königin durch die Stadt London den Augenblick herausgriff, wo der Königin eine englische Bibel überreicht wurde; in den schwungvoll gereimten Dankesworten der Königin, mit denen das Stück endet, erhebt sich das sonst so flüchtige Machwerk zu einer grandiosen Verherrlichung des protestantischen Königtums.

Im zweiten Teil treten die Schicksale der Königin und die großen Staatsbegebenheiten erst gegen Ende mehr in den Vordergrund, sonst wird das Stück im wesentlichen durch eine zusammenhangslose Reihe von Szenen aus dem Leben und Treiben der Londoner Kaufmannschaft ausgefüllt. Wir sehen also hier dieselben Kreise vor uns, durch deren sympathische Schilderung Heywood sich schon in seinem *Edward IV.* Beifall erworben hatte: kaufmännische Tüchtigkeit, Königstreue und Bürgerstolz, Derbheit und Jovialität, gelegentlich mit ein bißchen Sentimentalität geschickt vermengt; der Dichter schildert das alles mit offenbarem Herzensanteil, daneben aber doch auch mit kluger Berechnung dessen, was das City-Publikum gern hören mochte. Und wenn in *Edward IV.* neben dem weitblickenden und großzügigen Kaufmann Crosby der Alderman Josselin als behaglich-humoristischer Vertreter des durchschnittlichen kaufmännischen Philistertums steht, so finden wir hier einen ähnlichen Kontrast zwischen Gresham, dem finanziellen Berater der leitenden Staatsmänner, und dem biedereren Hobson, der ebenso wie Josselin den komischen Effekt seiner Rolle durch stehende Redensarten erhöht. Die Worte, die er an die Königin richtet, als sie ihn nach seinem Namen fragt: *‘If you know not me, you know nobody’* wurden, wie bereits bemerkt, von dem räuberischen Buchhändler als Titel für das zweiteilige Drama gewählt. Übrigens tritt die große Bedeutung Greshams

in der damaligen Politik fast gar nicht hervor, es sind mehr anekdotische Einzelzüge, die wir aus seinem Leben erfahren und bei denen es nicht einmal entschieden ist, ob sie vom Dichter frei erfunden sind oder aus einer nicht mehr nachweisbaren Tradition stammen. Wir sehen vor uns, mit welchem Gleichmut der reiche Mann auch finanzielle Verluste zu tragen versteht und mit welcher königlichen Pracht er die fremden Gesandten bewirtet. Während dieses Gastmahls erscheint ein Juwelier, der den Gesandten eine kostbare Perle um den Preis von 1500 Pfund anbietet, doch wird von ihnen allen der Kauf wegen des zu hohen Preises abgelehnt; Gresham aber kauft die Perle, läßt sie zerstampfen und in einen Becher mit Wein werfen und leert den Becher auf das Wohl der Königin, ein Beispiel von widerwärtig-geschmacklosem Protzenthum, wie es ähnlich auch von andern großen Finanzmännern der guten alten Zeit erzählt wird und offenbar damals dem Theaterpublikum gewaltig imponierte. Am weitläufigsten wird aber die Tat Greshams dargestellt, durch die er noch jetzt im Gedächtnis seiner Landsleute fortlebt: die Gründung von Royal Exchange, die ja auch schon früher den Anlaß zu einem ungeschickten lateinischen Drama gegeben hatte.¹ Bei Heywood sehen wir vor uns, wie der Plan zu dieser großartigen Gründung entsteht: Gresham ist in der Wohnung des Dekans von St. Paul zu Gast, und dieser zeigt ihm eine Galerie von Gemälden von Londoner Bürgern, die sich in früherer Zeit durch gemeinnützige Stiftungen verdient gemacht hatten, was dem Dichter einen schönen Anlaß zu einem Hinblick auf die ruhmwürdige Vergangenheit des Londoner Bürgertums darbietet.² Dies bringt Gresham auf den Gedanken, seinen Namen durch die Gründung eines Sammelplatzes der Londoner Kaufmannswelt zu verewigen, wir erhalten eine begeisterte Schilderung des prächtigen Baues und sehen, wie die Königin in eigner Person ihn einweiht; Gresham selber freut sich besonders über die stattliche Reihe von Kaufläden, die den Bau umkränzen und in denen die schönen Londoner Kaufmannsfrauen ihre Waren feilbieten. Daneben

1) S. o. Bd. II S. 87. 2) Diese Gemädegalerie war schwerlich auf der Bühne zu sehen, die Zuschauer mußten sie sich wohl mit der Phantasie ergänzen; über ähnliche Fälle s. o. Bd. IV S. 405.

tun wir auch Blicke in das innere Treiben des Greshamschen Geschäftes; hier sind die Hauptpersonen der scheinheilige Puritaner Timothy, der sich stets in erbaulichen Phrasen bewegt, aber dabei doch seinen Herrn zu betrügen sucht, und Greshams liederlicher Neffe John, für den trotz allen seinen tollen Streichen der alte Gresham in Erinnerung an seine eigene Jugend doch eine gewisse Sympathie hat. In diese Szenen ist auch der alte Hobson verwickelt; sie sind rasch hingeworfen, erfüllt von einer stark aufgetragenen Situationskomik, die für sehr genügsame Hörer berechnet ist, doch gewann das alles offenbar ein erhöhtes Interesse durch die treue Schilderung des Treibens auf den Straßen und Plätzen, auf denen die Zuschauer sich tagtäglich bewegten. Ganz dürftig sind aber die politischen Szenen, durch die dies Drama gegen Ende auf die gewöhnliche Länge eines Theaterstücks gebracht werden soll. Sie haben mit dem vorhergehenden nicht den geringsten Zusammenhang. Zuerst das Attentat des katholischen Fanatikers Parry (1585) gegen die Königin Elisabeth, die auch hier wieder einen unnatürlich übertriebenen Edelmut entfaltet. Sodann die Überwindung der Armada; hier konnte natürlich auf der Bühne keine große Seeschlacht dargestellt werden, und der Dichter mußte auf das klassische Auskunftsmittel der Botenberichte zurückgreifen. Wir sehen Elisabeth in voller Waffenrüstung umgeben von ihren Getreuen im Lager von Tilbury die Meldungen vom Schauplatz des Kampfes entgegennehmend, bis endlich Drake mit den erbeuteten spanischen Fahnen auftritt und den Bericht über den endgültigen Sieg erstattet. Diese Szene bietet das einzige bekannte Beispiel, daß auf der Bühne der populäre Seeheld auftritt; die theatralische Verherrlichung der größten zeitgenössischen Kriegsbegebenheit ist auf der englischen Bühne doch etwas kümmerlich ausgefallen im Vergleich mit den Persern des Aeschylus, der eine Kriegstat von entsprechender zeitgeschichtlicher Bedeutung dem attischen Volke vorführte.

In Verbindung mit diesen vaterländischen Historiendramen wäre außerdem bloß noch Dekkers wunderliches Machwerk ‚The Whore of Babylon‘ zu erwähnen. Es steht in unverkennbarem Zusammenhang mit dem Ereignis, das in den ersten Regierungsjahren Jakobs I. die öffentliche Meinung am

meisten erregte. Durch die Entdeckung der Pulververschwörung (Nov. 1605) war es zum allgemeinen Bewußtsein gekommen, welche schreckliche Gefahren dem Lande durch die katholische Agitation drohten; auch der König, der vorher zu einer versöhnlichen Haltung geneigt war, sah sich nun zu energischen Maßregeln gezwungen und kehrte seinen protestantischen Standpunkt schroffer hervor. Aus der damaligen Stimmung des Landes ist offenbar auch das Drama Dekkers hervorgegangen, das wir schon als einen verspäteten Nachzügler der allegorischen Moralitäten kennen gelernt haben.¹ Es wurde aufgeführt von den Schauspielern des Prinzen von Wales (vorher Admirals-truppe), der Erfolg war offenbar nicht sehr groß, und es ist fraglich, ob das durch die mangelhafte Leistung der Schauspieler zu erklären ist, wie Dekker, nach den ärgerlichen Worten in seiner Vorrede zu schließen, angenommen zu haben scheint. Die brennenden Tagesfragen konnten schwerlich an Interesse gewinnen, wenn sie unter der allegorischen Umhüllung eines Kampfes zwischen der Kaiserin von Babylon (Papsttum) und der Feenkönigin Titania (Elisabeth) dargestellt wurden, auf den König Jakob wird bloß prophetisch hingewiesen als auf den herrlichen Phönix, der aus der Asche Titanias erstehen werde. Zu weiteren Ausführungen der Allegorie bieten die eingeschobenen dumb shows ausgiebige Gelegenheit. So benutzt Dekker am Anfang die Dichtung des Maffeo Vegio von der Wahrheit und ihrem Vater Zeit; beide erscheinen in Trauerkleidern, Zeit bemüht sich zuerst vergeblich, die schlafende Wahrheit aufzuwecken, dann erscheint eine Prozession der Klerisei mit der Leiche einer Königin (die blutige Maria), dahinter Ratsherren und Damen mit verbundenen Augen, Wahrheit erwacht, reißt den Ratsherren die Binden von den Augen und reicht alsdann der neuen Königin die Bibel zum Kuß.² Auch die heimtückischen Feinde der Königin erscheinen unter veränderten Namen, Lopez als Lupus, Parry als Paridel, Cam-

1) S. o. Bd. IV S. 244f. Eingetragen am 20. April 1607, mit derselben Jahreszahl gedruckt. Manche nehmen an, es sei dies eine Neubearbeitung eines schon früher verfaßten Dramas, wofür man anführen könnte, daß in den allgemeinen Anspielungen hauptsächlich Ereignisse vor 1595 berührt werden; vgl. Hunt S. 39. 2) S. o. S. 351 u. Bd. II S. 160.

pion als Campejus. Merkwürdig ist die Szene, wo der ‚Dritte König‘ (Philipp II.) sich dem Campejus nähert, der darüber verstimmt ist, daß er es in England nicht weiter bringt.¹ Und überhaupt finden sich immer wieder Spuren, daß wir es trotz der verfehlten Grundanlage doch mit dem Werk eines reichbegabten Dichters zu tun haben.

In den Bereich der fabelhaften Urgeschichte Britanniens, die in diesem Zeitraum durch Shakespeares Lear so großartig vertreten ist, gehört außerdem auch das harmlose Stück ‚Nobody and Some-Body with the Chronicle History of Elidure‘. Es erschien ohne Jahresangabe auf dem Titel; eingetragen wurde es am 12. März 1606, und daß die vorliegende Fassung nicht lange vorher, jedenfalls nach dem Regierungsantritt Jakobs I. entstand, dafür spricht eine scherzhafte Anspielung auf die damals so oft verspotteten Erhebungen in den Ritterstand.² Zugrunde liegt eine Begebenheit, die aus der Chronik des Gottfried von Monmouth in die späteren Chroniken überging: der tugendhafte König Elidurus wird auf den Thron erhoben, nachdem sein tyrannischer älterer Bruder Archigallus von den Großen des Landes abgesetzt worden war; dann aber, als Elidurus dem vertriebenen Bruder in einem Walde begegnet, jammert ihn dessen Unglück, und er tritt ihm die Königskrone wieder ab, doch nur, um sie zehn Jahre später, nach dem Tode des Archigallus von neuem zu übernehmen. Später wird er von seinen jüngeren Brüdern Vigenius und Peredurus abgesetzt und im Tower gefangen gehalten, erst nach ihrem Tode wird er zum drittenmal gekrönt. Dieser fortwährende Schicksalswechsel wird in dem Drama durch engere Zusammenrückung der Ereignisse und durch allerlei abenteuerliche Zutaten noch drastischer gestaltet. Elidurus ist als ein philosophischer Grübler geschildert, der die Last der Krone stets nur ungern auf sich nimmt,

1) Ed. Pierson 2, 225:

this tortoise shell
My country lies so heavy on my back
Pressing my worth down, that I slowly creep
Through base and slimy ways.

2) Neudruck bei Simpson Bd. I. Manches spricht übrigens dafür, daß es schon eine frühere Fassung aus der Zeit c. 1595 gab; s. o. Bd. IV S. 419.

dagegen ist ihm eine ehrgeizige Gemahlin beigegeben, die es bitter empfindet, daß ihre Schwägerin, die hochmütige Gemahlin des Archigallus, auf sie als auf eine Untertanin herabblickt und sie, ähnlich wie die Königin in Shakespeares Heinrich VI. gegenüber der Herzogin von Gloucester, ihre Überlegenheit fühlen läßt. Doch hat die Frau des Elidurus nach der Absetzung des Archigallus die schönste Gelegenheit zur Vergeltung, bis dann beim nächsten Thronwechsel wieder die andere oben auf kommt. Diese Szenen ziehen sich durch das ganze Stück, und ein Sykophant, der sich am Hofe befindet, ist jedesmal bereit, der herrschenden Königin zu schmeicheln und mit ihr vereint die andere zu demütigen. Ein sehr derbes und drastisches Beispiel für die in der satirischen Literatur jener Zeit so häufige Figur des höfischen Parasiten und Fuchsschwänzers, der stets seinen Mantel nach dem Winde dreht; wir haben nicht die mindeste Ursache, hier einen polemischen Hinweis auf irgendeinen englischen Hofherrn, etwa den Sir Henry Cobham, zu vermuten.

Das komische Element, das auch in diese Staatsaktion sich eindrängt, ist indes vor allem vertreten durch die Parallelhandlung von Jemand und Niemand, die zwar nicht viel mehr als ein Drittel von den zweitausend Zeilen des Dramas einnimmt, aber, wie schon der Titel verrät, als die eigentliche Hauptsache betrachtet wurde. Der Wortwitz von dem Herrn Niemand, der sich bis zur Odyssee zurückverfolgen läßt und sich in den mannigfachsten Variationen durch die Literatur hindurchzieht, hat hier dramatische Gestalt angenommen. Dem guten Herrn Nobody wird der böse Herr Somebody gegenübergestellt. Nobody ist überall bekannt, die Blinden sehen ihn, die Tauben hören ihn, auch wenn er so leise auftritt wie eine Maus, Nobody kann im Wirtshaus zechen, ohne seine Rechnung zu bezahlen, Nobody befreit die armen Schuldgefangenen aus der Haft, unterstützt Gelehrte und Dichter, Nobody sorgt für die unehelichen Kinder, die der böse Somebody in die Welt setzt, aber bei all seiner Güte wird er stets verleumdet: eine Frau, die die Nacht außerhalb des Hauses zugebracht hat, beteuert ihrem Manne, sie habe mit Nobody geschlafen. Aber am Schluß, nachdem Elidurus endgültig die Königswürde erlangt hat und

die zwei feindlichen Frauen sich versöhnt haben, erscheinen Somebody und Nobody an den Stufen des Throns, und Nobody wird glänzend gerechtfertigt.¹ Offenbar erschien Nobody auf der Bühne so, wie er auf dem Titelblatt des alten Drucks dargestellt ist, mit gewaltigen Pumphosen, die schon am Hals beginnen, so daß an ihm kein Rumpf (no body) sichtbar ist,² während Somebody in einem langen Wams auftrat, unter dem seine Beine verschwanden. Es ist begreiflich, daß dies Stück mit seinen stark aufgetragenen Effekten, die schon in der äußerlichen Aktion so deutlich hervortraten, bei den Wanderzügen der englischen Komödianten auf dem Festland einen ganz besonders glänzenden Erfolg hatte.

Außerdem hören wir in dieser Zeit von zwei biographischen Dramen, in denen zur Freude des Citypublikums der aufsteigende Lebenslauf eines Self-made man aus dem Bürgerstand dargestellt wurde. Das eine, das den berühmtesten Mann dieser Art, Richard Whittington, behandelt, ist uns nur durch den Eintrag ins Register (8. Febr. 1605) bekannt, wonach es von den Schauspielern des Prinzen gespielt wurde, das andere, *'The Lovesick King'*, von einem sonst unbekannten Verfasser Anthony Brewer, wurde zwar erst 1655 gedruckt, ist jedoch offenbar schon beträchtlich früher entstanden, aller Wahrscheinlichkeit nach um die Mitte des ersten Jahrzehnts.³ Es behandelt die Lebensgeschichte des reichen Newcastle Kaufmanns Thornton, den Titel führt es aber von der Staatsaktion, die sich in loser Verbindung daneben hinzieht: wie der Dänenkönig Kanut in England einfällt, Winchester erobert und sich dort in die schöne Nonne Cartesmunda verliebt, die sich ihm auch nach einigem Widerstreben hingibt. Diese Liebesgeschichte ist ohne jede historische Grundlage, es ist sehr wahrscheinlich, daß der

1) Über diese Verknüpfung der zwei Handlungen s. o. Bd. IV S. 291; über eine andere komische Szene s. ebenda S. 350. 2) Diese Abbildung ist reproduziert in Boltes Einleitung zu seiner Ausgabe von Tiecks Übersetzung dieses Dramas im Shakespeare-Jahrbuch 29, 1 ff. Ein ähnliches Bild befindet sich vor der Handschrift einer deutschen Bearbeitung dieses Dramas, die ein wandernder englischer Komödiant dem Erzherzog Maximilian widmete; eine Nachbildung bei F. Bischoff, *'Niemand und Jemand'* in Graz 1608 (Mitteilungen d. histor. Vereins Steiermark 47, 127 ff.). 3) Vgl. Swaen in der Einleitung zu seinem Neudruck 1907 (Materialien 18).

Verfasser hier die Tragödie Peeles vom Sultan Mahomet und der schönen Hirenea benützte, denn wie dort vergißt der Herrscher über seiner Leidenschaft seine Pflichten als Heerführer, und als darüber Unzufriedenheit ausbricht, führt er die Geliebte glänzend geschmückt in die Versammlung der Großen seines Reichs, die alle ihre Schönheit bewundern. Wie dort tötet der König vor den Versammelten seine Geliebte, aber diesmal durch einen versehentlichen Streich, der ihr nicht gelten sollte.¹ Ebenso ist es unhistorisch, daß der angelsächsische König Alfred als Gegner Kanuts erscheint, er flüchtet zuerst vor dem Feind nach Norden, kehrt dann, vom König von Schottland unterstützt, mit einem Heer zurück, wobei sich in Newcastle Thornton als tatkräftiger Patriot bewährt, auch die Arbeiter aus den Newcastler Kohlenwerken, unter denen hier auch die volkstümliche Gestalt des Köhlers Grim erscheint, zeigen sich in diesem Feldzug als heldenmütige Kämpfer. Doch liegt das Hauptinteresse nicht in dieser wunderlich zusammengeflochtenen Staatsaktion, sondern in der Lebensgeschichte Thorntons, dessen Hauptwirksamkeit in die Zeit um 1400, also etwa vier Jahrhunderte nach Kanut fällt; hier zeigt sich ein volkstümlicher Humor, der seine Wirkung gewiß nicht verfehlte, besonders wenn dargestellt wird, wie bald nach dem Tode des Kaufmanns Goodgift, der früher Thorntons Herr war, die Witwe trotz anfänglichem Sträuben dem Bruder nachgibt, der ihre Wiederverheiratung mit Thornton vermittelt.

Ein anderes biographisches Drama, ‚The Travailes of the three English Brothers‘ (eingetr. am 29. Juni 1607 und mit derselben Jahreszahl erschienen²), wurde nach Maßgabe des Titelblatts von den Schauspielern der Königin aufgeführt. Es behandelt die abenteuerlichen Orientreisen der Brüder Anthony, Thomas und Robert Shirley, die alle drei zur Zeit der Auführung des Stücks noch lebten, ein sehr charakteristisches Beispiel dafür, wie damals sensationelle Tagesereignisse von den fingerfertigen Playwrights verarbeitet wurden. Die drei Verfasser, Day, William Rowley und George Wilkins haben eine

1) Die betr. Stelle Z. 1790 ist unklar, vgl. auch Z. 1819. 2) Neudruck in Bullens Ausgabe von Days Werken s. o. S. 291.

gemeinschaftlich unterzeichnete Vorrede an den Anfang gestellt, was ja sonst bei derartiger Fabrikware nicht üblich war. Die Zuschauer werden aufgefordert, „on the full sails of thought“ den Brüdern auf ihren Kreuz- und Querfahrten zu folgen; wir erblicken hierauf in einem dumb show den Abschied der Brüder von ihrem Vater, wie denn überhaupt hier bei dem fortwährenden Überspringen von Raum- und Zeitstrecken dumb show und Chorus eine notwendige Ergänzung bilden. Die Verfasser benutzten für das Drama ein Pamphlet von Nixon, das kurz vorher (1606) erschienen war und die Taten der abenteuernden Brüder, die sehr gegen den Willen der englischen Regierung im Orient eine politische Rolle spielen wollten, mit krassester Übertreibung verherrlicht. Die Playwrights gingen natürlich in dieser Richtung noch weiter und ergriffen begierig die Gelegenheit, um der Nationaleitelkeit zu schmeicheln. Besondern Anlaß gab dazu der Aufenthalt Robert Shirleys am Hofe des Schahs von Persien, wo er sich eine Zeitlang Geltung zu verschaffen wußte und sich mit einem Mädchen vermählte, das mit einer der Frauen des Schah verwandt war. Im Drama spielt diese Nichte am persischen Hof eine große Rolle; wenn sie erst im Gespräch mit ihrer Zofe und dann im Gespräch mit Robert selber ihre Neigung zu erkennen gibt und zugleich die persischen Bewerber mit kühlem Spott abfertigt, so gab das für Day die beste Gelegenheit, einen ähnlichen Ton anzuschlagen, wie in seinen romantischen Komödien, und auch durch die häufige Anwendung des Reims hat er in diesen Partien seine Verfasserschaft verraten, während im übrigen der Anteil der verschiedenen Mitarbeiter sich nicht mehr herauserkennen läßt. Sonst sei aus der ungeordneten Masse von Begebenheiten nur noch der venezianische Aufenthalt Anthonys erwähnt, der dort durch einen Juden nach der Art Shylocks mit dem Gefängnis Bekanntschaft macht¹, auch trifft er dort — was wirklich im Jahre 1601 der Fall war — mit dem englischen Clowndarsteller Kemp zusammen, doch ist dieser Teil nicht so interessant und auch für die Kenntnis der englischen Bühnenzustände nicht so ergiebig, wie man wohl erwarten möchte.

1) S. o. Bd. IV S. 127.

Im Anschluß an diese historischen und halbhistorischen Dramen seien noch zwei romantische Ritterstücke erwähnt. Das eine, ‚The Trial of Chevalry‘, wurde am 4. Dezember 1604 eingetragen und 1605 gedruckt.¹ Nach der Aussage des Titels wurde dieses rasch hingeworfene und nicht sonderlich interessante Machwerk ‚vor kurzem aufgeführt (lately acted) durch die Schauspieler des Earl of Derby‘, von denen wir im übrigen in der Zeit nach 1600 nichts mehr hören. Auch wieder eine überladene, schlecht erfundene Handlung von krasser Unwahrscheinlichkeit. Die beiden feindlichen Könige von Frankreich und von Navarra haben je einen Sohn und eine Tochter; in einer der beiden Liebesgeschichten, die sich dadurch entwickeln, spielt das aus Sidneys *Arcadia* bekannte und bis zum Überdruß von den Dramatikern verwertete widerwärtige Motiv eine große Rolle, daß das Gesicht der Dame durch einen Bösewicht mittels einer giftigen Flüssigkeit entstellt, nachher aber geheilt wird. Die andere Liebesgeschichte wird dadurch verwickelter, daß der Prinz von Navarra bei der Liebeswerbung um die französische Königstochter Katharina sich des englischen Ritters Pembroke als Vermittlers bedient und die Prinzessin sich zunächst in diesen Engländer verliebt, der als ein Ausbund von Edelmut und ritterlicher Tugend geschildert wird — eine sehr handgreifliche Spekulation auf den Beifall des Publikums. Natürlich weiß der edle Pembroke es schließlich doch so einzurichten, daß Katharina ihre Liebe dem Prinzen zuwendet. Es verbreitet sich die Nachricht, daß der Prinz tot sei, Pembroke läßt die Prinzessin bei diesem Glauben und erregt durch seine Erzählung von der treuen Liebe des angeblich Toten ihre Gegenliebe, darauf veranlaßt er den Prinzen, auf dem Grabstein, der ihm errichtet wurde, bewegungslos niederzuknien, als sei er eine Statue, und als die trauernde Prinzessin sich dem Grabmal nähert, wird die Statue lebendig.² Das komische Element wird durch die düfftigen Späße eines Hauptmanns Dick Bowyer vertreten; wenn auf dem Titelblatt noch besonders auf diese Person hingewiesen wird, so ist das wohl in erster Linie dem Spiel des betreffenden Clowndarstellers zuzuschreiben.

1) Neudruck bei Bullen, *Old Plays* Bd. III. 2) Über die Ähnlichkeit dieser Szene mit der Schlußszene des Wintermärchens s. u. Buch XIII.

Das Drama ‚The Dumb Knight‘, eingetragen am 8. Oktober 1608 und mit derselben Jahreszahl gedruckt¹, war nach Angabe des Titelblatts ein Repertoirestück der ‚Children of his Maiesties Revels‘. Es muß schon mehrere Jahre früher entstanden sein, jedenfalls ehe die Knabentruppe 1607 den obigen Titel erhielt, denn der Nürnberger Jakob Ayres († 1605) hat dies Drama, das er ohne Zweifel durch eine deutsche Bearbeitung der englischen Komödianten kennen lernte, seiner ‚Comedia vom König in Cypern‘ zugrunde gelegt.² Auf dem Titelblatt einiger Exemplare wird als Verfasser ‚Jarvis Markham‘ genannt. Doch ist das Vorwort mit ‚Lewis Machin‘, einem sonst unbekannten Namen unterzeichnet, Machin sagt, er wolle durch die Veröffentlichung den feindseligen Kritikern entgegentreten; sein Mitarbeiter, ‚whose worth has often been approved‘ und der jetzt abwesend sei, werde sich schon selber verteidigen. Wahrscheinlich rührt die ernste Haupthandlung von Markham her, der in seiner ausgebreiteten literarischen Tätigkeit nicht die mindeste Spur einer humoristischen Ader zeigt, und Machin ist der Verfasser der komischen Nebenhandlung, die erst ganz am Schluß in die Haupthandlung einmündet: ein Lord Alphonso, der in der ersten Handlung als ein edler Ritter erscheint, muß in der Nebenhandlung als tragikomischer Held einer Ehebruchsgeschichte herhalten. In dieser Nebenhandlung finden sich auch wörtliche Anklänge an das Lustspiel ‚Every Woman in her Humour‘, das Machin in der Handschrift gelesen haben muß, wenn er es nicht selber verfaßt hat.³ Die zugrunde

1) Neudruck Hazlitt-Dodsley 10. 2) Eine andere Fassung der deutschen Bearbeitung der englischen Komödianten ist in einer Danziger Handschrift aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erhalten; die komische Nebenhandlung des Originals ist hier wie bei Ayres durch den Schwank vom unsichtbar machenden Stein ersetzt, dagegen stimmen hier manche Namen mit dem Original gegen Ayres überein. Vgl. Bolte, Das Danziger Theater (1895) S. 219 ff. 3) Vgl. hierüber Adams (Modern Philology 10, 413 ff.), dem ich auch die obigen Angaben über Machin und Markham entlehne. Daß ‚Every Woman‘ trotz späterer Drucklegung (1609) das ältere Werk ist, schließt Adams mit Recht daraus, daß die Worte der Advokatenfrau im ‚Dumb Knight‘: ‚we poor souls must come and go at every man’s pleasure‘ zu ihrer Rolle nicht passen; in dem Monolog der Wirtsfrau in ‚Every Woman‘, der sonst fast wörtlich übereinstimmt, heißt

liegende Begebenheit stammt aus der Sammlung Painters (II 27), der auch hier auf *Bandello* (III 17) zurückgeht. Ein Ritter, der von einer schönen jungen Dame einen Kuß erbittet, erhält von ihr Gewährung seines Wunsches gegen das Versprechen, ihr nachher eine Bitte zu erfüllen, und diese Bitte besteht darin, daß er drei Jahre stumm bleibe. Ein König, der den tapfern Ritter hochschätzt, bestimmt nun für denjenigen, der ihn heilt, eine hohe Belohnung, wem aber die Heilung mißlingt, dem soll der Kopf abgeschlagen werden. Die schöne Dame kommt nun herbei, um den Preis zu gewinnen, aber der Ritter straft sie, indem er stumm bleibt, erst unmittelbar vor der Hinrichtung bricht er sein Schweigen. Während aber die Novelle mit der Demütigung der Dame schließt, werden die beiden im Drama ein glückliches Paar. Dort wird noch hinzugedichtet, wie der edle Ritter *Philocles* von einem bösen Intriganten beschuldigt wird, er stehe mit der Königin in einem ehebrecherischen Verhältnis; er wird ins Gefängnis geworfen, aber die schöne *Mariana*, die hier eine Hofdame der Königin ist, befreit ihn durch den häufig vorkommenden Kunstgriff, daß sie ihm im Gefängnis durch einen Kleidertausch zur Flucht verhilft und selber zurückbleibt.¹ Das alles wird mit einem gewissen rhetorischen Schwung, aber doch mit einer sehr flachen Charakteristik vorgeführt; dagegen mußten die Szenen, in denen *Philocles* stumm bleibt, dem Schauspieler eine interessante und dankbare Aufgabe darbieten, außerdem konnte durch eingelegte Tänze und ritterliche Kämpfe die Schaulust befriedigt werden. Die komische Nebenhandlung dreht sich um das alte Schwankmotiv, daß der Liebhaber bei der unerwarteten Rückkehr des Ehemanns die Flucht ergreifen und einiges von seinen Kleidungsstücken zurücklassen muß; der

es hier ganz passend: ‚a hostess must come and go at every man’s pleasure‘. Da also ‚Every Woman‘ älter ist als der von Ayres benutzte ‚Dumb Knight‘, so kann es nicht, wie Adams annimmt, erst ca. 1607, also ungefähr zwei Jahre nach Ayres Tod für die Whitefriarstruppe verfaßt sein. Adams bemerkt übrigens mit Recht, daß die genaue Bekanntschaft mit juristischen Dingen in der Nebenhandlung des ‚Dumb Knight‘ es wahrscheinlich macht, daß Machin zu den zahlreichen dilettierenden Dramatikern an den Londoner Rechtshöfen gehörte. 1) S. o. Bd. IV S. 252.

Ehemann ist ein geldgieriger Advokat und sein Schreiber Precedent, der als Clown figurirt, erscheint als begeisterter Verehrer von Shakespeares ‚Venus und Adonis‘, woraus er eine sehr gewagte Stelle (229ff.) vorträgt, offenbar ist dahinter eine Malice gegen den Dichter verborgen.¹

Unter den Dramen aus Geschichte und Sage des Altertums ist zunächst ein Werk zu erwähnen, in welchem die Neigung zum Phantastisch-Abenteuerlichen ganz besonders grell hervortritt: Heywoods fünfteiliges Drama von den Weltaltern ‚The Four Ages‘. Wir haben es schon in anderm Zusammenhang kennen gelernt und gesehen, daß jedenfalls die drei ersten Teile im ersten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts entstanden sind, die beiden letzten wohl auch nicht viel später.² Das buntscheckige Material fand er in dem ‚Recueil‘ Lefèvres vereinigt, der ihm in Caxtons englischer Übersetzung bequem zugänglich war³; er fand hier die antike Sage durchaus mittelalterlich-romantisch aufgefaßt. Daneben hatte Lefèvre die berühmte Göttergenealogie des Boccaccio sehr ausgiebig verwertet und namentlich die euhemeristische Auffassung der Götter von dorthier übernommen; es mußte deshalb für Heywood um so näher liegen, Jupiter als einen lebenslustigen jungen Prinzen darzustellen. Die Schilderung seiner Liebesabenteuer mit Kallisto, Danae, Semele usw. ist zugleich drollig und derb sinnlich, in dem Danaeabenteuer tritt an die Stelle des goldenen Regens die Bestechung mit Gold und Edelsteinen, für die sich die vier humoristisch geschilderten alten Weiber, von denen Danae in ihrem Turm bewacht wird, sehr zugänglich zeigen. Doch hat er auch aus seiner Klassikerlektüre allerlei neue Züge eingefügt. In den letzten zwei Stücken, die größtenteils durch

1) Um eine jetzt nicht mehr bestimmbare Malice handelt es sich wohl auch bei den Worten über den Sonettendichter (Hazlitt-Dodsley X 139f.). Zu dem Schwankmotiv s. o. Bd. I² S. 450. 2) S. o. Bd. IV S. 191f., 104. Das goldene Zeitalter (eingetragen und gedruckt 1611) wurde nach Ausweis des Titelblatts im Red-Bull-Theater von den Schauspielern der Königin aufgeführt. Ob das silberne und eiserne Zeitalter, in welchem Herkules die Hauptrolle spielt, mit dem von der Admiralstruppe 1595 aufgeführten ‚Hercules‘ irgendwie zusammenhängen, ist sehr fraglich; vgl. Henslowe ed. Greg II 175 und die dort zitierten Stellen aus dem Inventarverzeichnis der Admiralstruppe. 3) S. o. S. 266.

den trojanischen Krieg ausgefüllt werden, steht er natürlich auf dem mittelalterlichen trojafreundlichen Standpunkt und demgemäß erscheint Achilles in sehr ungünstigem Licht. Daneben hat Heywood ähnlich wie Shakespeare in seinem *Troilus* die mittelalterliche Überlieferung durch Entlehnungen aus Homer bereichert, und vielleicht ist es auf die Anregung Shakespeares zurückzuführen, wenn er dabei dem Thersites als komischer Figur einen sehr weiten Spielraum gewährt. Thersites ist hier schon zur Zeit von Paris' Besuch in Sparta am dortigen Hof und findet dadurch sogleich Anlaß zu den ironisch-zynischen Bemerkungen, mit denen er alsdann den ganzen weiteren Verlauf des Krieges begleitet. Merkwürdigerweise ist auch in der Szene zwischen Orestes und seiner Mutter vor ihrer Ermordung der Einfluß Shakespeares zu erkennen; wie im *Hamlet*, so erscheint auch hier der Geist des ermordeten Vaters bloß dem Sohne, nicht aber der Mutter bemerkbar. Obwohl von dem Einfluß der *Ilias* nur gegen den Schluß hin schwache Spuren erkennbar sind, erscheint doch schon in den zwei ersten Teilen Homer als Prologsprecher und Erklärer der *dumb shows*; er stellt sich vor als Schöpfer der heidnischen Mythologie und erklärt, er wolle das Schatzkästlein aufschließen, das bis dahin bloß den Gelehrten zugänglich gewesen sei. Den Epilog zum ganzen Zyklus spricht Ulysses, da vorher alle anderen Helden des trojanischen Krieges den Tod erlitten haben, ebenso wie auch Helena: sie erdrosselt sich auf der Bühne aus Verzweiflung darüber, daß ihr Antlitz, mit dem sie den großen Kampf hervorgerufen hatte, nun so runzlig und häßlich geworden sei; diese Situation der alten und häßlichen Helena ist offenbar aus Ovid entlehnt.¹

Außerdem wurden aber jetzt von englischen Dichtern mehrere Dramenstoffe aus dem Altertum behandelt, die sich im Zeitalter der Renaissance auch schon in andern Ländern hewährt hatten. Wir kennen bereits die charakteristische Tatsache, daß die Renaissance-Tragiker mit Vorliebe aus der römischen Geschichte solche Begebenheiten auswählten, in denen die Allgewalt der Liebe sich offenbart. Jetzt sehen wir, wie Marston in seiner

1) Met. XV 232f., vgl. Middleton ed. Bullen IV 220.

Sophonisba die Heldin der ersten italienischen Renaissance-Tragödie, Shakespeare in seiner Kleopatra die Heldin der ersten französischen Renaissance-Tragödie vorführt, und die Titelheldin von Heywoods ‚Lucrece‘ war den Menschen jenes Zeitalters durch unzählige dichterische und bildliche Darstellungen die bekannteste und vertrauteste von allen Frauengestalten des Altertums geworden. Das älteste unter diesen Dramen ist vermutlich Marstons ‚The Wonder of a Woman or the Tragedy of Sophonisba‘, aufgeführt in Blackfriars, am 17. März 1606 eingetragen und mit derselben Jahreszahl gedruckt. Es ist dies offenbar dieselbe Tragödie, von der Marston in der Vorrede zur zweiten Auflage seines ‚Parasitaster‘ verkündigt, er wolle damit im Gegensatz zu seinen anspruchslosen Komödien ein Werk hinstellen, das die sorgfältigste Prüfung kühnlich aushalten könne. Indes bezeichnet die ‚Sophonisba‘ durchaus keinen Fortschritt in der Entwicklung des Dichters, sondern vielmehr einen Rückfall in die üble Manier seiner Erstlingstragödie ‚Antonio und Mellida‘. Daß er den klassischen Stoff mit der vollsten Unbefangenheit romantisch umgestaltet und mit freien Erfindungen ausschmückt, wäre ihm natürlich nicht übel zu nehmen; er selber sagt in dem Vorwort, er habe nicht die Geschichtsquellen ausschreiben und zitieren und lateinische Reden in englische Blankverse übertragen wollen. Natürlich stichelt er damit auf Ben Jonsons Tragödie ‚Sejanus‘, die er selber in einem Lobgedicht besungen hatte, doch hatte er sich offenbar inzwischen schon abermals mit Jonson entzweit. Auf das eigentlich komische Element hat Marston hier Verzicht geleistet, doch schwelgt er dafür um so mehr in schauerlich grotesken Zutaten. Auch sahen wir schon, daß er weiter in die Vorgeschichte zurückgreift, als sein Vorgänger Trissino, der als echter Klassizist nur die Katastrophe darstellt, die bei Marston den zweiten Teil des fünften Aktes ausfüllt.¹ Übrigens hält sich Marston ebenso wie Trissino nicht an den Bericht des Livius, wonach Masinissa die Gattin des besiegten Königs Syphax zum erstenmal erblickt, da er als Sieger in Cirta einzieht, sondern an den Bericht Appians, wonach der König Masinissa früher schon mit der Karthagerin

1) S. o. Bd. II S. 380 ff., Bd. IV S. 295.

Sophonisba, der Tochter Hasdrubals verlobt war, während der zurückgewiesene Bewerber, König Syphax, mit den Römern vereint die Karthager überfiel; die Karthager machten deshalb die Verlobung rückgängig und verbanden Sophonisba mit dem mächtigen Syphax, der nun auf die Seite der Karthager trat; Hasdrubal dagegen suchte nun Masinissa aus dem Weg zu räumen, doch entging Masinissa dem Mordanschlag und schloß sich darauf den Römern an. Dementsprechend erblicken wir am Anfang den zurückgewiesenen und racheschnaubenden Syphax mit seinem Helfershelfer, dem schwarzen Sklaven Vangue, sodann folgt das Fest der Vermählung Sophonisbas mit Masinissa, während des Festes kommt die Nachricht, daß Syphax als Bundesgenosse der Römer mit Heeresmacht herannahe, Masinissa reißt sich von seiner Braut los und eilt in den Kampf. Indes überlegen die treulosen Karthager, vor allem Hasdrubal, der als vollendeter Machiavellist geschildert ist, es sei doch vorteilhafter, Sophonisba mit Syphax zu verbinden, Masinissa soll von dem Arzt Gisco durch Gift aus dem Weg geräumt werden. Das Verbrechen soll nun zur Ausführung kommen, als Masinissa sich noch auf dem Schlachtfeld befindet, wo er eben als tapferer Held und treuer Anhänger der karthagischen Sache sich bewährt hat, doch wird er noch rechtzeitig von Gelosso, dem einzigen redlichen und ehrenhaften Karthager gewarnt, und beschließt nun, aus Rache die Partei der Römer zu ergreifen, die eben mit Scipio an der Spitze ins Land einrücken, während Syphax, nunmehr ein Bundesgenosse der Karthager, seine Braut Sophonisba in seine Hauptstadt Cirta heimführt.

Bis dahin könnte man die ‚Sophonisba‘ als ein gutes Theaterstück gelten lassen; die ritterliche Gesinnung Masinissas kommt schwungvoll zum Ausdruck und die machiavellistischen Praktiken der Karthager, mit denen Marston den Bericht Appians noch weiter ausschmückt, geben zu manchen effektiv zugespitzten Situationen Anlaß. Dann aber läßt Marston den überlieferten tragischen Stoff hinter den wüstesten Ausschweifungen seiner Phantasie völlig zurücktreten. Am Anfang des dritten Aktes schleift Syphax seine neu angetraute Gattin, die sich ihm nicht hingeben will, an den Haaren auf die Bühne, doch weiß sie ihn zu einem Aufschub zu bewegen, hierauf flieht sie durch

einen geheimen Ausgang, nachdem sie dem Negersklaven, der sie bewachen soll, einen Schlaftrunk beigebracht hat, Syphax setzt ihr nach und sucht sie mit Gewalt zu bezwingen.¹ Später wendet er sich, um ihre Liebe zu erlangen, an die Zauberin Erichtho, deren abschreckende Häßlichkeit Lucan in der Pharsalia geschildert hatte; hier wird die Schilderung der Hexe und ihres Wohnorts noch durch die ekelhaftesten Einzelheiten überboten. Erichtho verspricht, den Wunsch des Syphax zu erfüllen, kommt aber dann selber in der Gestalt Sophonisbas, mit verschleiertem Gesicht in sein Schlafgemach; erst als Syphax erwacht, erkennt er mit Entsetzen, welches Scheusal an seiner Seite liegt. Als jedoch nach der ersehnten Wiedervereinigung Sophonisbas mit Masinissa sogleich die tragische Schlußwendung eintritt, hält Marston sich treuer an die Erzählung Appians und zeigt ebenso wie in seinem Erstlingsdrama zu unserem Erstaunen, daß er neben all seinen Monstrositäten auch die schönsten und reinsten Seelenstimmungen in einem edeln, gehobenen Stil darzustellen vermag. Am Schluß erscheint Scipio im vollen Glanz eines siegreichen Feldherrn, als Sophonisbas Leichenzug, von Masinissa in Trauerkleidern geführt, sich vorüberbewegt; im Namen des dankbaren Roms setzt Scipio auf das Haupt Masinissas einen Kranz, mit dem dieser dann die Leiche Sophonisbas schmückt.

Heywoods 'True Roman Tragedy The Rape of Lucrece', nach Ausweis des Titelblatts im Red Bull von den Schauspielern der Königin aufgeführt, wurde am 3. Juni 1608 eingetragen und mit derselben Jahreszahl gedruckt und zwar auf Veranlassung des Dichters, der damit die Veranstaltung einer unberechtigten Ausgabe verhindern wollte²; demnach wird das Drama wohl nicht lange vor der Eintragung verfaßt und aufgeführt worden sein. Offenbar wollte Heywood mit diesem Römerdrama keine so hohen Ansprüche erheben, wie Marston mit seiner Sophonisba oder gar Ben Jonson mit seinem Sejanus, aber der Erfolg war

1) Hier eine abschreckende Probe aus ihrem Gespräch: Sophonisba zieht ein Messer hervor und droht, sich zu erstechen, wenn er näher komme, Syphax erwidert IV, 1, 58f.: Do, strike thy breast; know, being dead, I'll use With highest lust of sense, thy senseless flesh usw.

2) S. o. Bd. IV S. 98. Trotzdem ist der Druck sehr nachlässig, z. B. S. 175 und 187 falsche Personenbezeichnungen.

jedenfalls viel stärker, die Lucretia erlebte bis 1638 fünf Auflagen. Schon die Abgrenzung des Stoffes ist durchaus romantisch-willkürlich. Heywood beginnt mit der Entthronung des Servius Tullius und schildert nach der Vertreibung der Tarquinier auch noch den Krieg des Porsenna samt den Heldentaten des Horatius Cocles und Mutius Scaevola. Seine historische Quelle ist Livius, den er im Original oder auch in Philemon Hollands Übersetzung (1600) lesen konnte. Durch diese Fülle der Ereignisse wird die Titelheldin etwas in den Hintergrund gedrängt. Von ihrer Keuschheit erhalten wir gleich bei ihrem ersten Auftreten eine merkwürdige Probe, sie gibt ihrem Dienstmädchen und ihrem Clown Ermahnungen, nicht zu vertraut miteinander zu sein. Dagegen ist in der großen nächtlichen Szene, in der Sextus Tarquinius sein Verbrechen vollbringt, einiges von starker Wirkung. Die Szene erinnert an eine ähnliche in Heywoods Meisterwerk *„A Woman killed with Kindness“*: wir sehen, wie alles im Hause sich allmählich zur Ruhe begibt, wie dann tiefe Stille eintritt und Sextus mit gezogenem Schwert, eine Kerze in der Hand an das Lager der Lucretia schleicht. Im übrigen jedoch erkennt man deutlich, daß Heywood nicht der hochtragischen Situation gewachsen ist. Dieselbe Empfindung hat man auch schon in den ersten Szenen, wo Tullia bei der Entthronung und Ermordung ihres Vaters als dämonische Verbrecherin auftritt. Mit besonderer Neigung schildert aber Heywood den Charakter des Brutus, der sich schwachsinnig stellt, um als ungefährlich zu erscheinen, der sagengeschichtliche Ahnherr Hamlets bot also hier dem Dichter eine ähnliche Aufgabe, wie sie schon öfters in den Rachetragödien vorgekommen war. Ganz auf ähnliche Art läßt auch Brutus manchmal unter der simulierten Dummheit die Schlaueit hervorblicken: als ihm zu Anfang der Eintritt in den Senat verweigert werden soll, meint er, wenn man zu solchen Versammlungen bloß gescheite Leute zulassen wolle, dann gebe es viele leere Bänke. Wie wenig es übrigens der Dichter mit seiner Aufgabe ernst nahm, zeigt sich besonders in der Rolle des lustigen Patriziers Valerius, der bei jeder Gelegenheit mit einem leichtfertigen Liedchen bei der Hand ist, diese Lieder haben ganz den Charakter von eingelegten Couplets in einer Gesangsposse und trugen gewiß sehr

wesentlich zum Erfolg des Stückes bei, es wird auch auf dem Titelblatt besonders darauf hingewiesen und später wurden auch bei den Aufführungen neue Couplets eingeschoben. Manche fallen ganz aus dem Rahmen heraus; eins darunter handelt von den Nationalgetränken der Deutschen, Russen, Iren usw. Ja sogar nach der Schändung Lucretias wird ihr Schicksal von Valerius zusammen mit einem anderen Patrizier und einem Clown in einem burlesk-obszönen Wechselgesang besungen. Aber jedenfalls sind viele von den Liedern äußerst frisch und lebendig; berühmt wurde das reizende Morgenlied: ‚Pack clouds away and welcome day‘. So wurde denn Heywoods Lucretia das beliebteste unter allen Dramen aus der alten Geschichte im romantischen Stil.¹

Unter den Dichtungen, in denen dem Londoner Theaterpublikum Ereignisse aus der zeitgenössischen Geschichte des Auslands vorgeführt wurden, sind vor allem die zwei Bussy d'Ambois-Tragödien und die zwei Birontragödien Chapmans bemerkenswert. Wir lernen hier zuerst Chapman als tragischen Dichter kennen, in welcher Eigenschaft ihn ja schon im Jahre 1598 Meres gepriesen hatte. Wie in seinen Lustspielen ‚An Humorous Day's Mirth‘ und ‚Monsieur d'Olive‘ und wie in seinem späteren Trauerspiel ‚Chabot‘, so ist auch hier überall Frankreich der Schauplatz der Handlung; ein besonderer Grund für diese Vorliebe Chapmans kann nicht angegeben werden.

Die Tragödie ‚Bussy d'Ambois‘ entstand jedenfalls nach dem Regierungsantritt Jakobs I.² Sie wurde am 3. Juni 1607 eingetragen und mit derselben Jahreszahl gedruckt, und war, wie sich aus dem Titel ergibt, nicht von der Chorknabentruppe von Blackfriars gespielt worden, für die Chapman in jener Zeit so eifrig tätig war³, sondern von der konkurrierenden Truppe

1) Über eine Aufführung 1628, bei welcher der Herzog von Buckingham zugegen war, vgl. Athenaeum 2712. Auf die gänzlich mißglückte und talentlose ‚Tragedy of Claudius Tiberius Nero‘ (gedr. 1607), von der auch nicht feststeht, ob sie jemals aufgeführt wurde (s. o. Bd. IV S. 190), brauchen wir hier nicht nochmals einzugehen. Von der ebenda erwähnten ‚Tragedy of Caesar and Pompey‘ wird später bei Gelegenheit des Universitätsdramas die Rede sein. 2) Wie sich u. a. daraus ergibt, daß I 2 von Elisabeth als der ‚old queen‘ gesprochen wird, vgl. Fleay 1, 59. 3) Und die sich später auch dies Drama aneignete, vgl. Buch XIII über N. Field.

der Kinder von St. Paul. Chapman wählte sich hier eine historische Begebenheit, mit deren Darstellung er sicher sein konnte, eine starke theatralische Wirkung zu erzielen: Louis de Clermont, Herr von Bussy, genannt D'Amboise, hatte ein Liebesverhältnis mit der schönen Frau von Montsoreau, deren eifersüchtiger Gemahl, als er die heimliche Liebe seiner Frau entdeckt hatte, sie zwang, den Geliebten brieflich zu einem nächtlichen Stelldichein zu laden, bei welchem Bussy von Bewaffneten überfallen und nach tapferer Gegenwehr ermordet wurde (1579). Bussy war einer der glänzendsten Kavaliers der französischen Hofgesellschaft, allbekannt durch seine zahlreichen Duelle und Liebeshändel, um so mehr erregte seine Ermordung überall Aufsehen; der florentinische Gesandte berichtete darüber an seinen Großherzog, die französischen Memoirenschreiber, namentlich der berühmteste von allen, Brantôme, der mit Bussy persönlich befreundet war, ließen sich dies Ereignis nicht entgehen und auch de Thou hat die tragische Geschichte des ‚Bussius Ambosianus‘ in sein großes lateinisches Geschichtswerk aufgenommen. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts war aber noch keiner von allen diesen Berichten durch den Druck zugänglich. Chapmans Quelle läßt sich also nicht nachweisen, vielleicht schöpfte er aus mündlicher Überlieferung und es muß ungewiß bleiben, inwieweit die Züge, mit denen wir bei ihm den geschichtlichen Tatbestand ausgeschmückt sehen, schon in der Tradition vorhanden waren. Übrigens war der Held dieser Tragödie wohl schon vor Chapman auf der englischen Bühne erschienen¹, er mußte ja auch die Engländer ganz besonders interessieren als vertrauter Freund des Herzogs von Alençon, dessen Plan einer Vermählung mit Königin Elisabeth die öffentliche Meinung in England mehrere Jahre hindurch so tief erregte.

1) In Dekkers *Satiromastix* (1602) sagt Captain Tucce (ed. Scherer 1529): *Goe not out Farding Candle, goe not out, For trusty Damboys now the deed is done.* Ich halte die Ansicht derjenigen für irrig, die in dieser Stelle eine Anspielung auf Chapmans Tragödie erblicken und für dieselbe dementsprechend eine frühere Entstehungszeit annehmen, denn die gesperrt gedruckten Worte kommen bei Chapman nicht vor, sie sind wohl ein Blankvers aus dem älteren Drama, wie Tucce ja auch sonst noch Kraftstellen aus älteren Repertoirestücken zitiert. Über den historischen Bussy d'Amboise vgl. die Monographie von A. Joubert, Angers und Paris 1885.

In mancher Hinsicht stimmt der Charakter von Chapmans Bussy d'Ambois mit den authentischen Berichten überein, nur daß Chapman dem anmaßenden Renommisten und Raufbold die entschiedenste Sympathie entgegenbringt, und wir können annehmen, daß auch die adeligen Theaterbesucher in Bussy die in jener Epoche neu aufkommenden Vorstellungen von Kavaliers-ehre und kavalierrmäßiger Lebensführung wie in einem Idealbild verkörpert sahen; wenn der Sterbende in den lächerlichsten Tiraden den Gedanken ausspinnt, was mit ihm für eine gewaltige Persönlichkeit aus dem Leben scheide, so wurde das gewiß vom Dichter wie von den Zuschauern vollkommen ernst genommen. Aber jedenfalls entspricht dies hochgesteigerte Selbstgefühl ganz den zeitgenössischen Erzählungen von Bussy und ebenso beruht es auf guter Tradition, wenn Chapman vorführt, wie Bussy am Hof Heinrichs III. mit dessen Mignons in einen Streit gerät, aus dem sich eines jener großen Kavalierduelle entwickelt, bei denen mehrere Kämpfer auf jeder Seite einander gegenüberstanden.¹ Äußerst charakteristisch wird hier geschildert, wie die Hofherrn sich über den in einiger Entfernung stehenden Bussy lustig machen und dieser sie dann zur Rechenschaft zieht; der Verlauf des Duells, das für alle sechs Kämpfer mit Ausnahme von Bussy tödlich endet, wird am Anfang des zweiten Akts dem König von einem Boten berichtet. Chapman hat in diesem Bericht sein ganzes rhetorisches Pathos aufgeboten und auch seiner Neigung zu weit ausgesponnenen abstrusen Gleichnissen keinen Zwang auferlegt. Und als hierauf der siegreiche Kämpfer mit dem Herzog von Alençon hereintritt, werden wir Zeugen jener schwungvollen Verherrlichung des Duells und der Kavaliersehre, die uns schon als eines der charakteristischsten Beispiele für den Ehrbegriff im englischen Drama bekannt ist.² Übrigens ist das Verhältnis zwischen Bussy und dem Herzog von Alençon — dieser wird in dem Drama stets mit dem Titel **Monsieur** bezeichnet, der ihm als ältestem Bruder des Königs zukam — nicht den geschichtlichen Tatsachen entsprechend geschildert. Chapman stellt es so dar, als habe Monsieur den

1) Über derartige Ereignisse aus Bussys Leben vgl. Joubert S. 26, 104.

2) S. o. Bd. IV S. 162.

Bussy als einen armen Edelmann an sich herangezogen, um ihn als Werkzeug bei seinen ehrgeizigen Plänen zur Erlangung der Krone zu gebrauchen, Bussy jedoch, einmal in die Hofgesellschaft aufgenommen, habe die Gunst des Königs erlangt und hierauf dessen intriganten Bruder energisch zurückgewiesen; dadurch habe er die Intrigen Monsieurs heraufbeschworen, die zu seinem Untergang führten. Auch in die Liebesgeschichte Bussys erscheint Monsieur in Chapmans Tragödie verwickelt. Bussy zeigt sich sogleich bei Hof als unternehmender Bewerber um die Gunst der Frauen, durch ein galantes Gespräch mit der Herzogin von Guise erregt er die Eifersucht des Herzogs, doch die Geliebte seines Herzens wird Tamyra, die Gattin des Grafen von Montsurry (Montsoreau), um die sich auch Monsieur, wenngleich vergeblich, bewirbt. Wir sind Zeugen eines Gesprächs zwischen Monsieur und Tamyra; sie beruft sich ihm gegenüber auf die Treue, die sie dem Gatten schuldig sei, Monsieur erwidert ihr frivol-verächtlich, wenn sie treu sein wolle, dann solle sie nicht an den Hof kommen, sie solle ihm lieber gleich offen sagen, daß er ihr nicht gefalle. Dann wird uns die Liebesgeschichte vorgeführt: wir sehen, wie Montsurry sich einmal für eine Nacht von Tamyra entfernen muß, die liebevollen Abschiedsschmerz heuchelt, und wie dann ein Mönch, der Beichtvater Tamyras, mit Bussy, den er durch einen unterirdischen Gang zu ihr geleitet hat, auf die Bühne emporsteigt; Bussy wird von Tamyra begrüßt, worauf noch gerade rechtzeitig der zweite Akt schließt; am Beginn des dritten, bei Tagesanbruch, nehmen die Liebenden Abschied, dann kehrt der Gatte zurück, von Tamyra mit heuchlerischen Klagen über die einsame Nacht empfangen. Hierauf wird dargestellt, wie Monsieur und Guise sich verbinden, um Bussy zu verderben, sie entlocken dem Kammermädchen Tamyras das Geheimnis der Liebe ihrer Herrin — die einzige Szene des Dramas mit komischem Anflug —, sodann als Montsurry herannaht, gibt Monsieur ihm pantomimisch zu verstehen, er sei ein Hörnerträger. Und nun beginnt die tragische Katastrophe, vorausverkündigt durch eine ziemlich abgeschmackte Szene, in welcher der Mönch den Geist Behemoth beschwört, damit er Bussy die Pläne seiner Feinde verrate. Tamyra wird alsdann von ihrem Gatten an den Haaren

auf die Bühne geschleift, er zwingt sie unter Mißhandlungen, den verhängnisvollen Brief zu schreiben und sie schreibt ihn mit dem Blute, das von ihrem verwundeten Körper herabfließt. Sodann tötet Montsurry den Mönch, der sich wieder auf dem geheimen Gang zu Tamyra schleichen wollte, und überbringt in der Kutte des Mönches dem Bussy, der ihn nicht erkennt, die Einladung zum nächtlichen Stelldichein. Bussy folgt der Einladung, obgleich ihm noch der Geist des ermordeten Mönches warnend in den Weg tritt, er wird von den Mördern mit Pistolenschüssen durchbohrt, will aber nach dem Vorbild des Kaisers Vespasian stehend aus dem Leben scheiden und stirbt auf sein Schwert gestützt. Und nach Bussys Tod gewährt Montsurry seiner Gattin die erbetene Verzeihung, wenn er auch von nun an sich für immer von ihr trennen will. Nach der geschichtlichen Überlieferung war es nicht Monsieur, welcher Bussy stets zu seinen Parteigängern zählte, sondern König Heinrich III. selber, der den Sturz Bussys herbeiführte. Freilich mochte der hochmütige Kavalier manchmal auch für Monsieur unbequem sein und es war vielleicht nicht ohne Hintergedanken, daß dieser vor seiner Brautwerbungsfahrt nach London dem König einen Brief zeigte, in welchem Bussy sich der Eroberung der Gräfin von Montsoreau rühmte. Und wenn darauf der König den Gemahl der Gräfin über das Geheimnis aufklärte, so war bei ihm die Absicht, Bussy auf gute Art zu beseitigen, unverkennbar. Bei Chapman erscheint Bussy auch insofern in günstigerem Licht, als er nicht wie in der Geschichte den Tod durch sein unanständiges Renommieren mit seinem Liebesglück herbeiführt. Von Guise als einem Gegner Bussys ist in den Quellen nicht die Rede. Der geheime Vermittler bei dem Liebesabenteuer, der mit Bussy dem beleidigten Gatten zum Opfer fiel, war kein Mönch, sondern der Lieutenant criminel von Saumur, Claude Colasseau. Inwiefern diese Abweichungen von den historischen Tatsachen auf Chapman selber und inwiefern sie auf seine Quelle zurückgehen, läßt sich, wie bereits bemerkt, nicht mehr feststellen. Doch ist die Umwandlung Colasseaus in einen Mönch vermutlich Chapmans Werk. Freilich können wir hier bei Chapman keine antiklerikale Absicht voraussetzen; er steht bei der ganzen Schilderung des Liebesabenteuers durchaus jen-

seits von Gut und Böse und wir sollen nach seiner Absicht mit dem kupplerischen Pfaffen ebenso sympathisieren, wie mit der raffinierten Heuchlerin Tamyra. Auch macht sich der Effekt der Geisterbeschwörung besser bei einem Kleriker. Wenn Monsieur als zurückgewiesener Bewerber um Tamyras Gunst erscheint, so liegt darin, wie Parrott bemerkt hat, eine merkwürdige Übereinstimmung mit der Darstellung der Begebenheit durch den älteren Alexander Dumas in seinem Roman ‚La dame de Montsoreau‘ (1847) und offenbar sind in diesem Fall Chapman und der erfahrene französische Meister in aufregenden Situationen unabhängig voneinander auf dasselbe Motiv gekommen.

Man darf sagen, daß Chapman nicht nur den Stoff glücklich gewählt, sondern ihn auch mit Geschick für seine theatralischen Zwecke umgestaltet und abgerundet hat. Allerdings hat der gelehrte Verächter des Pöbels es nicht verschmäht, auch althergebrachte und doch immer wieder von den Gründlingen mit Beifall aufgenommene Effekte zu benützen. Wenn auch mancher andere Dichter uns vielleicht ein klareres und farbenreicheres Bild des Treibens am Hofe Heinrichs III. gegeben hätte, so sind doch einzelne Situationen, wie z. B. der erste Wortwechsel Bussys mit den Hofherren, sehr lebendig und anschaulich erfaßt. Im allgemeinen sind es aber weniger die hier gezeichneten Charakterbilder, die unser Interesse erregen, als vielmehr der wunderliche Grübler, der deutlich sichtbar hinter ihnen steht und sich die Welt auf seine Art zurechtlegt, ein Mensch

That will not wind with every crooked way
Trod by the servile world,

und in seinen allgemeinen Betrachtungen erreicht er öfters jene Prägnanz des Ausdrucks, durch die er am meisten von allen seinen Kunstgenossen sich Shakespeare nähert, z. B. wenn der betrogene Ehemann ausruft: ‚Oh, the infinite regions between a woman's tongue and her heart!‘ Auch Tamyra sucht ihre Leidenschaft durch solche sentenziöse Weisheit zu beschönigen: Unsere Körper sind Nebelwolken, die unsere Seele umgeben; wenn nun oft die Sonne nicht durch den Nebel dringen kann, wie können wir dann ‚disperse our passions' fumes with our weak labours‘. Wer allerdings nicht geneigt ist, sich den Gedankenwegen und Gedankensprüngen des selt-

samen Poeten willig hinzugeben, wird es begreiflich finden, wie Dryden zu seinem abfälligen Urteil über diesen ‚hideous mingle of false poetry and true nonsense‘ gelangen konnte.

Bald nach dem ‚Bussy d'Ambois‘ verfaßte Chapman noch eine weitere Tragödie aus der neueren Geschichte Frankreichs. Er behandelte hier den Untergang des Marschalls Biron, des ehemaligen Freundes und Waffengefährten König Heinrichs IV., der 1602 wegen verräterischer Umtriebe gegen seinen königlichen Herrn enthauptet wurde. Die Zeit der Abfassung und ersten Aufführung läßt sich ziemlich genau umgrenzen: 1607 erschien Grimestons *General Inventorie of the Historie of France etc.*, das Chapman als Quelle diente¹, und am 5. April 1608 berichtet der Londoner französische Gesandte an seine Regierung, er habe ein Verbot der Aufführung und die Verhaftung von drei Darstellern veranlaßt; der Hauptschuldige, nämlich der Verfasser, sei allerdings entwischt. Am 5. Mai 1608 erfolgte die Eintragung, und dann erschien mit derselben Jahreszahl der Druck, in welchem die Anstoß erregenden Stellen ausgelassen und dadurch, wie wir sehen werden, manche Szenen bis zur Unkenntlichkeit entstellt sind. Aber auch gegen diesen verstümmelten Abdruck erhoben sich Zensurschwierigkeiten, wie sich aus einem merkwürdigen Brief Chapmans an den Zensor ergibt.²

Schon der Titel des ersten Drucks ‚The Conspiracy and Tragedy of Charles, Duke of Byron, Marshall of France. Acted lately in two plays, at the Blackfriars‘ zeigt uns, daß die zwei fünftaktigen Tragödien, die hier veröffentlicht sind, eigentlich als ein zehntaktiges Ganzes betrachtet werden müssen. Bei dieser langen Ausdehnung ist auch der epische Charakter, den das Werk trotz der äußerlich dramatischen Form an sich trägt, um so mehr erklärlich. An das Geschichtswerk Grime-

1) Vgl. den Nachweis von Boas im *Athenaeum* 3924. Über ein früheres Biron-Drama s. o. Bd. IV S. 218. 2) Mitgeteilt von Dobell im *Athenaeum* 3832. Nach den Worten Chapmans: „But how safely soever illiterate authority sets up his bristles against poverty, methinks yours (being accompanied with learning) should rebute the points of them“ ist der Brief vermutlich an Buc gerichtet, über welchen s. o. Bd. IV S. 484f. — Der Bericht des französischen Gesandten wurde nach dem Original veröffentlicht von Chambers in *Modern Language Review* 4, 158

stons hat er sich so eng und genau angeschlossen, wie dies Shakespeare seinem Holinshed gegenüber niemals tat. Wir sehen zunächst, mit welcher Schlaueit die Gegner Heinrichs IV. es darauf anlegen, dessen bewährten alten Freund Biron auf ihre Seite zu ziehen. Vor allem schmeicheln sie dem Selbstgefühl Biron's, das in Chapmans hochtrabendem Stil zu starker Wirkung kommt, und hier bot auch die Quelle dem Dichter manche psychologische Züge, die zur Übertragung aufs Theater sehr geeignet waren. Z. B. wenn der Herzog von Savoyen im Gespräch mit König Heinrich die kriegerischen Verdienste Biron's über Gebühr herausstreicht, um den König dadurch zum Widerspruch zu veranlassen und diesen Widerspruch dann Biron zu hinterbringen, oder die Szenen mit dem heimtückischen Laffin, der den Biron zuerst zum Verrat verführt und nachher als sein Ankläger auftritt. Wenn er dabei einmal, scheinbar unwillkürlich, ein Selbstgespräch hält, von dem er weiß, daß es von Biron belauscht wird, so ist dies Kunstmittel, das ähnlich von Chapman schon in „Sir Giles Goosecap“ verwertet wurde, freilich etwas plump. Ein andres wirkungsvolles Ereignis in dieser Szenenreihe ist, wie Biron verkleidet zu einem Astrologen kommt und ihm sein Horoskop überbringt, ohne ihm zu sagen, es sei sein eigenes, worauf dann der Astrolog ihm enthüllt, dies Horoskop zeige das Schicksal eines Menschen, der vor kurzem eine Tat begangen habe, die ihm den Kopf kosten werde; Biron fällt darauf mit Schmähungen und Mißhandlungen über den Unglückspropheten her. Merkwürdig ist auch die Szene, wo Biron, schon mit den Feinden im Einverständnis, von König Heinrich das Kommando über die Festung Bourg erbittet, das ihm aber der König abschlägt, da er schon Verdacht geschöpft hat, und dadurch wieder einen Ausbruch von Biron's leidenschaftlicher Rhetorik hervorruft. Der König selber erscheint bei Chapman als ein umsichtiger und edel denkender Herrscher, doch tritt seine Gestalt nicht sehr deutlich hervor; die heiteren und jovialen Züge seines Charakters bleiben unberücksichtigt. Unmittelbar vor Eröffnung des Prozesses ist er geneigt zu verzeihen, falls Biron ein reuiges Geständnis ablege, doch verharret Biron bei seinem Trotz, und sein Schicksal entscheidet sich, als die Richter, in Scharlach-

roben gekleidet, sich nahen, ein Anblick, der ihm mehr den Mut benimmt, als jemals der Anblick einer feindlichen Kriegerschar. Doch zeigt er ganz den früheren gewaltsam-heftigen Ton, als der Verräter Laffin ihm gegenübergestellt wird; erst kurz bevor er den Todesstreich empfängt, wird er wieder gefaßt und ruhig.

Zwei Szenen, von denen Chapman sich auf der Bühne einen besonders starken Eindruck hätte versprechen können, wurden ihm von der unerbittlichen Zensur gestrichen. Wenn der vierte Akt der ‚Conspiracy‘ jetzt aus nichts weiter besteht, als aus einem Gespräch, in welchem ein Hofherr dem andern über eine Gesandtschaftsreise Birons nach London zur Königin Elisabeth berichtet, die ihn vor dem Ehrgeiz gewarnt habe, so ist das bloß ein kümmerlicher Ersatz für eine Szene, in welcher die Königin selber auftrat und wohl auch, wie man sich dies in England erzählte, dem ehrgeizigen Mann als Abschreckung das abgeschlagene Haupt des Grafen Essex zeigte.¹ In der Szene, an deren Aufführung der französische Gesandte Anstoß nahm, war vorgeführt worden, wie die eifersüchtige Königin von Frankreich einer Maitresse ihres Gemahls eine Ohrfeige versetzte; auch diese Szene, die Chapman damals nicht aus Geschichtsbüchern, sondern nur aus mündlich verbreitetem Klatsch entlehnen konnte, mußte natürlich wegfallen. Doch bleibt dem Drama auch nach dem Wegfall solcher szenischer Effekte die Anziehungskraft, die es als höchster Ausdruck der Chapman-schen Reflexionspoesie und seines wuchtigen, sentenziösen Stils verdient.²

Chapmans Tragödie ‚The Revenge of Bussy d'Ambois‘ ist offenbar nicht in unmittelbarem Anschluß an die Tragödie von Bussys Tod gedichtet, die ja auch nichts enthält, was auf eine Fortsetzung hinwiese. Die Rachetragödie wurde erst fünf Jahre später (17. April 1612) eingetragen und erschien 1613 im Druck. Wie lange vor der Drucklegung sie gedichtet wurde, ist nicht ersichtlich³, wir werden jedoch sehen, daß

1) Vgl. Parrott und Koepfel, Studien III, 25. 2) Näheres hierüber s. o. Bd. IV S. 218, 147. 3) Wenn auf dem Titelblatt erwähnt wird, dies Drama sei im Whitefriars-Theater aufgeführt worden, so ist das natürlich kein Beweis, daß es nicht auch schon aufgeführt wurde, als die Truppe, für

Chapman hier Materialien benützte, die er inzwischen bei den Vorarbeiten für die Birontragödie kennen gelernt hatte. Doch ist die Hauptbegebenheit — die Tötung von Bussys Mörder Montsurry durch Bussys Bruder — von Chapman frei erfunden. Nach der historischen Überlieferung, wie sie durch de Thou übermittelte ist, war vor allem Bussys Schwester bestrebt, ihren Gatten Balagny zur Rache aufzustacheln, da der Bruder sich lässig erwies; doch kam nach neun Jahren auf Betrieb des Königs eine Aussöhnung mit der Familie des Mörders zustande, und zu der Zeit, da Chapmans Tragödie erschien, lebte der auf dem Theater erstochene Montsurry noch als ein rüstiger Greis. Chapman nahm denn auch Veranlassung, in dem Widmungsschreiben an Sir Thomas Howard sich gegen die hämischen Tadler zu wenden, die von einem solchen Werke historische Wahrheit verlangten.¹ Übrigens wurde ihm die poetische Erfindung dadurch erleichtert, daß für solche Rachetragödien schon ein ausgebildeter Stil vorhanden war; vor allem tritt uns der Einfluß des Hamlet unverkennbar entgegen. Bussys Bruder Clermont, dem die Rache obliegt, ist als ein hochgebildeter Mann von philosophischer Veranlagung geschildert; ebenso wie den Dowsecer in ‚An Humorous Day's Mirth‘ und den Clarence in ‚Sir Giles Goosecap‘, so benutzt auch diesmal Chapman sein Geschöpf, um ihm seine eignen Grübeleien über alle möglichen Fragen in den Mund zu legen. Vor allem wiederholt er hier seine Lieblingsidee von dem hohen Wert wissenschaftlicher Bildung auch für den sittlichen Charakter.² Daneben gefällt er sich wiederum im paradoxen Widerspruch gegen die in England herrschenden religiösen Meinungen: Clermont erhebt in begeisterten Lobpreisungen seinen Freund, den Herzog von Guise, er rechtfertigt ihn sogar wegen seines An-

die Chapman schrieb, noch nicht ihren Sitz nach Whitefriars verlegt hatte, was Anfang 1610 geschah. Immerhin könnte dies Drama sehr wohl erst während des folgenden Zeitraums entstanden sein, doch empfiehlt es sich, die Besprechung hier an die inhaltlich verwandten Dramen Chapmans anzuschließen.

1) S. o. Bd. IV S. 176. Die Worte „not truth, but things like truth“ stammen übrigens aus Hesiods Theogonie 21. 2) So wird von ihm als Vorzug Clermonts vor seinem Bruder Bussy gerühmt:

He has the crown of man and all his parts
Which Learning is.

teils an den Greueln der Bartholomäusnacht, und es ist schwer verständlich, daß das englische Publikum sich eine solche Verherrlichung gefallen ließ. Vielfach bewegt er sich auch in Gemeinplätzen der stoischen Philosophie und wird dafür von seinem Freunde Guise als ein ‚Senecal man‘ gerühmt. Wie man sieht, ist Guise hier ganz anders geschildert als in der ersten Bussytragödie, wo er auf der Seite der Feinde und Mörder des Helden steht, dagegen hat Monsieur seinen früheren Charakter beibehalten und Clermont sagt ihm seine Meinung ganz ähnlich wie sein Bruder in dem früheren Drama getan hatte, nur seinem Naturell entsprechend nicht so polternd und temperamentvoll. Die Ausübung der Rache verzögert sich natürlich bis zum fünften Akt, doch ist es dem Verfasser nicht gelungen, zwischen dieser Verzögerung und dem Charakter des Helden einen solchen psychologischen Zusammenhang herzustellen wie im Hamlet. Gegenüber der Rache heischenden Schwester erklärt Clermont, daß er dem Mörder nur im offenen Zweikampf entgegentreten wolle, daß aber, weil der Mörder sich in seinem Schloß von aller Welt abschließe, keine Herausforderung an ihn gelangen könne. Sodann tritt noch ein weiteres Hindernis ein: Clermont, der als Anhänger des Herzogs von Guise dem König verdächtig ist, wird auf dessen Veranlassung bei einer Truppenschau verhaftet. Die Geschichte dieser Verhaftung füllt fast den ganzen dritten und vierten Akt; Chapman hat hier den Bericht über die Verhaftung des Grafen von Auvergne, eines Anhängers des Marschalls Biron, so wie er ihn in seiner Quelle vorfand,¹ mit allen Einzelheiten auf den Bruder des Bussy d'Ambois übertragen, auch verwendet er die Überlieferung, daß der Verhaftete einen Boten mit der Unglücksnachricht zu seiner Geliebten schickte, die hierauf durch den Tränenerguß die Sehkraft auf einem Auge verlor; bei Chapman wird sie in einer auf starken Rühreffekt berechneten Szene erblindet auf den Schauplatz geführt. Der Verhaftete ergibt sich übrigens in der Geschichte wie in der Dichtung mit Gleichmut in sein Schicksal, nur daß er dort sich und seiner Umgebung mit der Erzählung lustiger Anekdoten

1) Vgl. Koeppel, Studien III S. 44ff.

die Zeit vertreibt, während er natürlich in der Tragödie sich die Gelegenheit zu philosophischen Reflexionen nicht entgehen läßt.¹ Doch wird Clermont bald durch Vermittelung des Herzogs von Guise aus seiner Haft befreit, und die ganze Episode hat offenbar keinen andern Zweck, als die Zeit bis zur Rache im fünften Akt auszufüllen. Dieser Akt wird eröffnet durch die Erscheinung von Bussys Geist, eine dürftige Nachahmung der Geistererscheinung im Hamlet, ohne jede Spur des geheimnisvollen Schauers, mit dem Shakespeare seinen Geist umkleidet. Später werden wir in das Schloß des Grafen Montsurry versetzt, der — im Widerspruch mit dem Schluß der früheren Tragödie — jetzt wieder mit seiner Gattin zusammenlebt. Auf einmal öffnet sich der unterirdische Eingang, durch den früher Bussy sich eingeschlichen hatte und der Rächer Clermont tritt hervor. Er zwingt Montsurry zum Zweikampf, die haßerfüllte Tamyra stachelt ihn noch zur Rachsucht auf, Montsurry rafft sich zusammen, ruft alle betrogenen Ehemänner auf: ‚o all you aking fore-heads Join me in all your rages‘ usw., doch wird er von Clermont erstochen. Sterbend vergibt er Clermont und seiner Frau, die er auffordert, den Rest ihres Lebens in Buße zu verbringen. Bussys Geist erscheint nun wieder, begleitet von andern Geistern, die mit ihm unter Musikbegleitung einen Tanz um die Leiche Montsurrys aufführen. Clermont erkennt unter dieser Schar den Geist des Herzogs von Guise, der inzwischen meuchlings ermordet wurde; es ist ihm, als rufe der Freund ihn in den Tod, wie der Befehlshaber eines Schiffs, das an einer fernen Küste gehalten hat, vor der Abreise den Schiffsleuten ruft, die auf der Suche nach kostbaren Steinen ans Land gegangen sind. So tötet er denn sich selber, und die Frauen: Tamyra, Clermonts Schwester und seine erblindete Geliebte fassen den Entschluß, ins Kloster zu gehen.

Also wieder ein ähnliches seltsames Gemisch wie in der früheren Bussy-Tragödie: auf der einen Seite strebt der Dichter nach starker populärer Wirkung in der hergebrachten Manier, auf der andern überläßt er sich ohne jede Rücksicht auf Bühne

1) S. o. Bd. IV S. 147.

und Publikum seinen Gedankengängen. Auch hier begegnen wir neben allerlei abstrusem Zeug und unnütz ausgekramter Gelehrsamkeit gar manchen kraftvoll und energisch ausgedrückten Zeugnissen seines selbständigen Geistes; trotzdem daß sein Werk als ein Ganzes mißlungen ist, bleiben wir doch immer von dem Gefühl beherrscht, daß wir es hier nicht mit dem ersten besten zu tun haben.

Außer diesen Dichtungen Chapmans wäre nur noch eine Tragödie aus der neueren Geschichte zu erwähnen, ‚The Devil's Charter‘ von Barnabe Barnes. Ähnlich wie in Dekkers ‚Whore of Babylon‘, so ist auch hier die antikatholische Tendenz deutlich erkennbar, die nach der Entdeckung der Pulverschwörung hervortrat, doch ist dies Werk eines Dichters, der sich sonst mit Dekker durchaus nicht messen kann, trotzdem in weit höherem Grade geeignet, eine starke populäre Wirkung auszuüben.

Barnes, der Sohn eines Bischofs von Durham, hatte schon durch seine lyrischen Dichtungen, allerdings noch mehr durch seinen verbrecherischen Lebenswandel von sich reden gemacht, als er mit seinem einzigen erhaltenen Drama hervortrat, das nach Ausweis des Titels zur Lichtmeß (2. Februar) 1607 von der Shakespearischen Truppe vor dem König aufgeführt wurde; es wurde dann am 16. Oktober eingetragen und mit derselben Jahreszahl gedruckt.¹ Die Hauptperson ist Papst Alexander VI., sein an Greueltaten reiches Pontifikat schildert Barnes im wesentlichen nach dem Geschichtswerk Guicciardinis, das bereits 1579 ins Englische übersetzt worden war, dementsprechend erscheint auch Guicciardini in eigener Person als Prologsprecher und Erklärer der dumb shows. Doch sind auch die Zutaten verwertet, die sich bald genug in der Tradition an die geschichtliche Wahrheit ansetzten; der Titel erklärt sich daraus, daß Alexander nach einer Sage, die von protestantischen Schrift-

1) Neu herausgeg. mit Quellennachweisen von McKerrow (Materialien 6). Über den Verfasser vgl. Knight im Athenaeum 4008, über die für den Druck eingefügten Zusätze s. o. Bd. IV S. 99, über sein verlorenes Drama ‚The Battle of Hexham‘ ebenda S. 266. Wir können annehmen, daß, wie dies gewöhnlich der Fall war, schon vor der Hofaufführung andere Aufführungen stattgefunden hatten.

stellern mehrmals wiederholt wird, seine Seele dem Teufel verschrieben haben soll, damit er ihm zum Papsttum ver helfe. Wenn sogleich zu Anfang vorgeführt wird, wie der Papst die Vertragsurkunde mit seinem Blut unterzeichnet und wenn am Schluß seine Seelenqualen vor der Höllenfahrt in einer langhinge zogenen Szene dargestellt sind, so ist die Einwirkung von Marlowes Faust unverkennbar. Auch vor den größten Abscheulichkeiten schreckt Barnes nicht zurück, wir sehen vor uns, wie Alexander VI. den jungen Astorre Manfredi mit päderastischen Liebesanträgen verfolgt und ihm mit Marlowischer Überschwänglichkeit die auserwähltesten Herrlichkeiten verspricht. Die treulose Politik seines Sohnes Caesar wird im Anschluß an Guicciardini geschildert, unter anderm wird die Erstürmung von Forli in einer großen Spektakelszene vorgeführt. Des Papstes Tochter Lucretia ist natürlich mit allen den abscheulichen Zügen ausgestattet, die ihr die Überlieferung andichtete, Barnes hat außerdem noch hinzuerfunden, daß sie ihren Gemahl Viselli auf eine raffiniert grausame und heimtückische Art ermordete.¹ Alexanders Tod wurde nach einer von Guicciardini erwähnten Version dadurch herbeigeführt, daß bei einem Gastmahl der vergiftete Wein, der für einen anwesenden Kardinal bestimmt war, von den Dienern aus Versehen dem Papst vorgesetzt wurde; bei Barnes erscheinen die Teufel selber vor Beginn des Mahls, vertauschen die Weinflaschen und führen dann einen lustigen Tanz auf. Ein großer Effekt war es jedenfalls auch, als der vergiftete Papst sich in sein Studierzimmer zurückziehen wollte und beim Aufziehen des Vorhangs den Teufel in vollem päpstlichen Ornat vor sich sitzen sah. Einem Stück, das mit solchen Effekten vollgepfropft war, konnte der Beifall nicht fehlen, obgleich die Charakterisierungskunst sehr dürftig und die Führung des Dialogs öfters schwerfällig ist. Nur an einzelnen Stellen erhebt sich der Ausdruck, z. B. in der großen Szene, wo der Papst seinem Sohn Caesar den Brudermord, begangen am Herzog von Gandia, vorwirft, und dieser ihm mit heftigen Gegenvorwürfen und Schmähungen antwortet. Ebenso die letzte Szene, wo der Papst

1) S. o. Bd. IV S. 223f.

in seiner Todesangst vergeblich sich bemüht zu beten. Das komische Element ist nur in schwachen Andeutungen in den Rollen der Helfershelfer bei den verschiedenen Greuelthaten vertreten.

Abgesehen von Marstons Sophonisba und den historischen Tragödien von Chapman und Barnes haben die Zeitgenossen Shakespeares in diesen Jahren des vorherrschenden Interesses für die Lokalkomödie sich nicht sehr häufig dem tragischen Gebiete zugewendet. Von Kriminaltragödien hat sich nur der Einakter ‚Yorkshire Tragedy‘ erhalten, auch von den Blut- und Rachetragödien, die im vorhergehenden Zeitraum durch Stücke wie ‚Lust’s Dominion‘, ‚Antonio und Mellida‘, ‚Hamlet‘, ‚Hoffman‘ und die Neubearbeitung der ‚Spanish Tragedy‘ vertreten waren, können wir mit einiger Sicherheit nur ein einziges, allerdings sehr merkwürdiges, Beispiel hierher rechnen, die ‚Revenger’s Tragedy‘, die gewöhnlich dem Cyril Tourneur, oder, wie er sich gleichfalls nennt, Turner zugeschrieben wird.

Auch bei ihm wissen wir von den persönlichen Schicksalen nur sehr wenig. Sein Name begegnet uns zuerst auf dem Titelblatt des Gedichts ‚The Transformed Metamorphosis‘ (1600). Es ist dies eines der übelsten Werke in dem anspruchsvollen und geschmacklosen satirischen Stil, wie ihn Hall und Marston aufgebracht hatten, offenbar ein unreifes Jugendwerk; die Widmung schließt mit den Worten: ‚Maecenas, strengthen my Tyrocinie‘. Sodann hören wir jahrelang nichts von ihm, erst 1611 erschien wieder ein Werk mit seinem Namen auf dem Titelblatt ‚The Atheist’s Tragedie or The honest Man’s Reuenge. As in diuers places it hath often beene Acted‘ (eingetragen am 14. Sept.). 1612 wurde eine Tragikomödie Tourneurs ‚The Nobleman‘ im Februar ins Register eingetragen und im selben Monat bei Hof aufgeführt, doch hat sich kein Druck erhalten und eine Handschrift des ‚Nobleman‘ fiel später der Zerstörung durch Warburtons Köchin zum Opfer. 1613 finden wir ihn als Lohnschreiber Henslowes bei der Abfassung eines Dramas ‚The Arraignment of London‘ beteiligt¹, auch veröffentlichte er in diesem Jahr

1) S. o. Bd. IV S. 78.

eine Elegie auf den Tod des Prinzen Heinrich von Wales in einem Bande mit zwei Trauerelegien seiner Kunstgenossen Webster und Heywood. Seit diesem Jahr finden wir ihn auch in Staatsgeschäften verwendet, er wurde im Auftrag der Regierung in die Niederlande geschickt und manches spricht dafür, daß er dort vorher schon als Soldat mitgekämpft hatte.¹ 1625 nahm er als Sekretär des Lord Marschalls Sir Edward Cecil an der Expedition nach Cadix teil und starb in demselben Jahr auf der Rückkehr von dieser unglücklichen Expedition in Irland.

Außer den erwähnten Dichtungen wird Tourneur soviel ich weiß zuerst im Jahre 1656 als Verfasser eines anonymen Dramas ‚The Revenger’s Tragedy‘ bezeichnet.² Diese Tragödie, eingetragen am 7. Oktober 1607 und in zwei Auflagen 1607 und 1608 gedruckt, war nach Angabe des Titelblatts ein Repertoirestück der königlichen, also der Shakespearischen Truppe. Auf dieser Tragödie, die von neueren Kritikern, wie von Lamb und vor allem von Swinburne in den überschwänglichsten Ausdrücken gepriesen wurde, beruht in erster Linie Tourneurs Dichterruhm. Allerdings sind es, wie sich noch zeigen wird, lediglich innere Gründe, und durchaus nicht solche von einer zwingenden Überzeugungskraft, durch welche in neuerer Zeit die Kritiker veranlaßt werden, der Tradition von Tourneurs Autorschaft Glauben zu schenken; auch sind diejenigen, die ihm die ‚Revenger’s Tragedy‘ zuschreiben, zu der Annahme genötigt, die ‚Atheist’s Tragedy‘, die erst vier Jahre nach der ‚Revenger’s Tragedy‘ erschien, als ein früheres Werk zu be-

1) Vermutlich war er ein Sohn oder naher Verwandter des Richard Turner, der 1597 lieutenant-governor der von den Engländern besetzten niederländischen Stadt Brill wurde. Der Inhalt der ‚Atheist’s Tragedy‘ scheint auf einen Verfasser hinzuweisen, der über die Niederländischen Kriege aus eigener Anschauung unterrichtet war (s. u.). Dazu würde es auch passen, wenn Tourneur wirklich der Verfasser eines anonymen Gedichts auf den Tod des Sir Francis Vere (1609) wäre, das Collins in seiner Ausgabe von Tourneurs Plays and Poems (2 Bde. 1878) ihm zuschreibt; Vere hatte sich als Kriegsheld in den Niederlanden ausgezeichnet. Nach Seccombe (Dictionary of National Biography s. v. Tourneur) hätte Tourneur unter dies Gedicht seinen Namen gesetzt, was mit dem Abdruck bei Collins nicht stimmt. 2) In dem Katalog dramatischer Werke von Archer (bei Greg, List, Appendix II S. CII).

zeichnen, in welchem Tournour die spätere Höhe noch nicht erreicht habe. Indes wollen wir uns zunächst einmal auf diesen Standpunkt stellen und die ‚Atheist's Tragedy‘ zuerst betrachten.¹

Der Schauplatz ist Frankreich, doch ist eine Quelle für die dargestellte Handlung weder in französischer, noch in sonstiger Literatur nachgewiesen; man gewinnt den Eindruck, daß hier wie in den meisten Schauer- und Greueltragödien Entlehntes mit frei Erfundenem verknüpft ist. Der Titelheld D'Amville ist ein Atheist, ganz nach der trivialen Auffassung des Begriffs, wie sie damals in der populären Erbauungsliteratur herrschte, ein Mensch, der mit der Gottesleugnung die Überzeugung verbindet, daß er bei Durchführung seiner egoistischen Absichten selbst vor den abscheulichsten Verbrechen nicht zurückzuschrecken brauche. Zunächst will er sich das Vermögen seines reichen Bruders Montferrers aneignen, er verbreitet die falsche Nachricht, daß dessen einziger Sohn Charlemont, der in den Niederlanden Kriegsdienste tut, gefallen sei, und er wird nun von Montferrers als Erbe eingesetzt, worauf er sogleich mit Hilfe seines schurkischen Dieners Borachio den Montferrers ermordet.² Außerdem vermählt er Castabella, die Braut Charlemonts, mit seinem eigenen Sohn, und da dieser Sohn sich als impotent erweist und hierdurch der Atheist seine Hoffnung schwinden sieht, der Begründer eines reichen und mächtigen Geschlechts zu werden, will er im Incest mit der Schwiegertochter einen Stammhalter erzeugen. Und als Charlemont, der um sein Erbe und um seine Braut betrogen ist, unvermutet aus den Niederlanden wiederkehrt, stiftet der Atheist seinen Helfer Borachio an, ihn zu ermorden, doch wird Borachio selber bei dem Überfall

1) Swinburne in seinem Aufsatz über Tournour (*The Age of Shakespeare* 1909 S. 273 f.) will im Stil der ‚*Revenger's Tragedy*‘ im Gegensatz zu dem des früheren Dramas ‚an improvement amounting to little less than transfiguration‘ bemerken. 2) Über den Namen Borachio s. o. S. 128. In Borachios Bericht über Charlemonts angeblichen Tod ist die eingehende Schilderung einer Episode aus der Belagerung von Ostende (1601–1604) enthalten, doch brauchen wir deshalb nicht mit Thorndike (*Relations* S. 135 f.) anzunehmen, daß die ‚*Atheist's Tragedy*‘ schon zur Zeit dieses historischen Ereignisses verfaßt wurde.

von Charlemont erschlagen. Nun weiß der Atheist es so einzurichten, daß Charlemont als Mörder Borachios vor Gericht kommt und zum Tod verurteilt wird; bei der Exekution, die sich sogleich anschließt, nimmt der Atheist dem Scharfrichter das Beil aus der Hand, um selber den tödlichen Schlag gegen Charlemont zu führen, aber indem er das Beil erhebt, trifft er sich selber gegen die Stirn und schlägt sich die Hirnschale ein. Er taumelt vom Schafott herunter, bekennt alle seine Schandtaten und stirbt in der Überzeugung, daß es doch ein höheres Wesen gebe. Natürlich werden Charlemont und Castabella zum Schluß ein glückliches Paar.

Damit sind jedoch die abenteuerlichen und schauerlichen Begebenheiten, von denen das Stück wimmelt, noch lange nicht erschöpft. Belforest, der Vater Castabellas, hat in seinem Haus einen puritanischen Geistlichen Snuffe¹, einen heuchlerischen Gauner, der durch sein salbungsvolles Wesen das Vertrauen des vornehmen Herrn gewonnen hat. Er läßt sich vom Atheisten bestechen, um seinen Einfluß für die Vermählung Castabellas mit dem ungeliebten Sohn des Atheisten durchzusetzen, auch tut er Kuppeldienste für Levidulcia, die buhlerische Stiefmutter Castabellas, bei deren Liebeshändeln Tourneur so ausführlich verweilt, daß man daran zweifeln muß, ob es ihm mit der moralisch-religiösen Tendenz seiner Tragödie wirklich gar so ernst war. Er überträgt auf Levidulcia die Geschichte Boccaccios (Dec. VII 6) von dem schlaunen Weibe, das, während sie den Besuch eines Liebhabers empfängt, erst von einem zweiten Liebhaber und dann von dem Ehemann überrascht wird, aber sich trotzdem aus der Verlegenheit zu ziehen weiß. Allerdings wird Levidulcia schließlich von einem tragischen Schicksal ereilt; in dem Haus einer kupplerischen Putzmacherin wird sie von ihrem Gatten überrascht, Gatte und Liebhaber ziehen gegeneinander den Degen und töten sich wechselseitig, die verzweifelte Levidulcia ersticht sich an ihren Leichen.

Den Haupteffekt erwartete jedoch der Verfasser offenbar von einer nächtlichen Szene auf dem Kirchhof im vierten Akt,

1) Einer der Fälle, wo die antipuritanische Satire in ein Stück übertragen wird, das im Ausland spielt, s. o. Bd. IV S. 123.

wo Charlemont erst den Mörder Borachio tötet, dann Castabella aus der Umarmung D'Amvilles befreit, der sie notzüchtigen will; auch der puritanische Heuchler, der auf dem Kirchhof einem Liebesabenteuer nachgeht, ist in den Wirrwarr verwickelt. Natürlich fehlt es auf diesem Kirchhof nicht an Totenschädeln und daran angeknüpften philosophisch sein sollenden Betrachtungen à la Hamlet. Das philosophische Element ist außerdem auch noch vertreten durch ein Gespräch des Atheisten mit einem Arzt, der zu ihm kommt, als er bei den Leichen seiner beiden Söhne sitzt — der eine ist der getötete Liebhaber Levidulcias, der andere ist der kurzlebige Schwächling, den der Vater mit Castabella vermählt hat. Der Arzt macht den Atheisten in seinen Überzeugungen wankend, indem er darauf hinweist, daß der Mensch nicht durch Urzeugung entstehen könne, wie manche Insekten, sondern nur durch einen andern Menschen; der erste Mensch müsse also von einem höheren Wesen geschaffen sein! Und neben allen diesen Figuren fehlt auch nicht die obligate Geistererscheinung. Der Geist des ermordeten Vaters Charlemonts erscheint seinem Sohn, aber nicht um ihn, wie dies sonst in derartigen Tragödien üblich ist, zur Rache aufzumuntern, sondern um ihn daran zu mahnen, die Rache der Vorsehung zu überlassen, und dieser Gedanke wird auch sonst mehrmals im Drama wiederholt; hier ist ja auch — wie Thorndike mit Recht bemerkt — die Hauptperson nicht wie gewöhnlich der Rächer, sondern der Frevler, der von der göttlichen Strafe getroffen wird.

Wie man sieht, hat der Dichter hier in ähnlicher Weise, wie die Verfasser von andern Schauertragödien — etwa Marston in ‚Antonio and Mellida‘ oder Chettle im ‚Hoffman‘ — die entsetzlichsten Greuel zu einer Handlung von krasser Unwahrscheinlichkeit verbunden, aber in noch weit höherem Grade als diese Vorgänger überrascht er uns mitten unter allen diesen Monstrositäten durch Äußerungen der edelsten und reinsten Poesie. Und wie in Marstons Tragödien so sind auch hier die edeln Charaktere mit weit mehr Lebenswahrheit geschildert als die Bösewichter. Szenen wie der Abschied Charlemonts von Castabella, als er in den Krieg zieht, oder Castabella an dem Grabdenkmal, das ihrem vermeintlich toten Geliebten errichtet

ist, sind voll der zartesten Empfindung.¹ Daneben verrät er sich durch die Art, wie er manche von den überraschenden und aufregenden Situationen inszeniert, die der Stoff ihm darbot, als einen geschickten Theaterpraktiker, aber es ist schwer faßbar, wie eine solche auf den größten Effekt zugeschnittene Fabel dem Verfasser solche tiefe und echte dichterische Töne entlocken konnte.

Wenn so viele Kritiker dem Verfasser der ‚Atheist's Tragedy‘ ohne weiteres auch die ‚Revenger's Tragedy‘ zuschreiben, so war für sie vermutlich der Umstand mitbestimmend, daß uns hier derselbe Kontrast in einem noch erhöhten Maß entgegentritt: einerseits geniale poetische Züge, andererseits eine Handlung, so erfüllt von abgeschmackten Greueln, daß man sich fast geniert, den Inhalt zu erzählen. Die Tragödie spielt an einem italienischen Fürstenhofe. Der Herzog, ein alter Wüstling, hat einen gleichgesinnten Sohn Lussurioso, außerdem einen Bastardsohn Spurio und drei Stiefsöhne, die Söhne seiner zweiten Frau, die ihrerseits ein ehebrecherisches Verhältniß mit jenem Bastardsohn hat; ihr jüngster Sohn sitzt im Gefängnis, weil er eine vornehme Dame genotzüchtigt hat, die dann durch Selbstmord aus dem Leben schied. Die zwei andern Stiefsöhne suchen den rechtmäßigen Thronerben Lussurioso beiseite zu schaffen, doch haßt außerdem jeder von ihnen den andern und sucht die Herrschaft für sich zu gewinnen. Der Rächer an diesem verderbten Geschlecht ist schon durch seinen Namen Vindice charakterisiert. Der alte Herzog hatte die schöne und tugendhafte Braut Vindices vergiftet, weil sie sich seinen lasterhaften Wünschen nicht fügsam zeigte, außerdem verfolgt der Thronfolger Lussurioso die edle Schwester Vindices, Castiza,

1) Hier eine Stelle aus der letzteren Szene:

— — — be not displeas'd if on
 The altar of his tomb I sacrifice
 My tears. They are the jewels of my love
 Dissolved into grief, and fall upon
 His blasted spring, as April dew upon
 A sweet young blossom shak'd before the time.

Auf eine berühmte Stelle in dem Bericht des Boten, der die falsche Nachricht von Charlemonts Tod bringt, wurde schon oben Bd. IV S. 386 hingewiesen; auch vgl. ebd. S. 390.

mit seinen Anträgen. Zu Anfang des Dramas sehen wir, wie die Hofgesellschaft sich bei Fackelschein über die Bühne bewegt, abseits steht Vindice trauernd mit dem Schädel der ermordeten Geliebten in der Hand. Dann naht er sich der Hofgesellschaft unter der Maske eines Kupplers; den alten Herzog, dem er ein schönes Weib zuführen soll, lockt er an einen abgelegenen Ort und läßt ihn im Dunkeln eine Puppe küssen, der er als Kopf den Schädel seiner Geliebten aufgesetzt hat; er hat den Schädel mit einem ätzenden Gift bestrichen, durch das Mund und Zunge des Herzogs zerfressen werden, außerdem zwingt er den Herzog mit vorgehaltenem Dolch, aus seinem Versteck stillschweigend zuzusehen, wie seine Frau mit seinem Bastard Ehebruch treibt. Für die Rache an Lussurioso strengt sich Vindice weit weniger mit neuen Erfindungen an, er wiederholt den abgedroschenen Effekt der Ermordung bei einem Maskentanz. Doch wird am Schluß Vindice von dem tugendhaften neuen Herzog zum Tode verurteilt, und er läßt sich, befriedigt über das vollständige Gelingen der Rache, zur Hinrichtung abführen.

Auch in diesem Fall habe ich in der Inhaltsangabe die grotesken Greueltaten, von denen das Stück wimmelt, bei weitem nicht vollständig aufgezählt; doch müssen einige Szenen, die mit der Haupthandlung nur in ganz losem Zusammenhang stehen, noch besonders hervorgehoben werden. Vindice, durch die Verkleidung als Kuppler unkenntlich gemacht, erhält von Lussurioso den Auftrag, er möge für ihn die schöne Castiza gewinnen, von der Lussurioso natürlich nicht weiß, daß sie in Wirklichkeit die Schwester des vermeintlichen Kupplers ist. Er kommt nun am Anfang des zweiten Akts zu seiner Schwester, die ihn gleichfalls nicht erkennt und seinen Antrag alsbald mit einer Ohrfeige beantwortet. Der unerkannte Bruder ist natürlich über diesen Beweis der Keuschheit seiner Schwester hocherfreut, und versucht nun, ob ihre Mutter eine ebensolche Widerstandskraft besitzt, wenn ihre Kuppeldienste in Anspruch genommen werden. Da macht er nun die traurige Erfahrung, daß die Frau, die mit ihrer Tochter in beschränkten und dürftigen Verhältnissen lebt, doch am Ende die Aussicht auf Glanz und Reichtum verlockend findet. Diese Szene ist in der Tat meisterlich durch-

geführt. Als erst die Mutter sich sträubt und sagt, die Reichtümer der ganzen Welt könnten eine Mutter nicht zu einem solchen unnatürlichen Schritt bringen, meint Vindice: ‚Nein, aber tausend Goldstücke können das‘. Dann redet er ihr zu, es sei Pflicht der Tochter, ihr durch ihre Willfährigkeit die Mutterschmerzen und Muttersorgen zu vergelten, sie solle doch nur von ihrer Tochter das dumme Landmädchen Keuschheit wegschelten. Die Tochter wird nun hereingerufen und beide setzen ihr zu, der Kuppler meint, so manches arme Mädchen müsse sich doch vielen verschiedenen Männern hingeben, sie aber nur dem einen Fürstensohn, und er schildert in den verlockendsten Farben ihr künftiges glänzendes und üppiges Leben. Demgegenüber kommt die hohe und reine Gesinnung der Tochter und ihr Entsetzen über das, was sie aus dem Munde der sonst so geliebten und verehrten Mutter vernimmt, zu ergreifendem Ausdruck. Dann verlieren wir aber die zwei Frauen ganz aus den Augen; erst in der Schlußscene des vierten Akts erscheint wieder die Mutter, von Vindice, der nun in seiner wahren Gestalt auftritt, und von seinem Bruder Hippolito auf die Bühne gezerrt und mit den heftigsten Schmähungen überhäuft. Vindice enthüllt ihr nun, daß er der verkleidete Kuppler war; sie habe die Tochter einem Zustande des glänzenden Elends überliefern wollen, wo ihr die Schleppe nachgetragen, aber die Seele durch den Schmutz geschleift würde:

Ask but the thriving'st harlot in cold blood,
She'd give the world to make her honour good.

Dann aber folgt eine Versöhnung der reuigen Mutter mit ihren Kindern.

Diese Szenen, die wie gesagt im losesten Zusammenhang mit der Haupthandlung stehen, werden gewöhnlich als die Glanzszenen der ‚Revenger's Tragedy‘ betrachtet. Aber auch in den Greuelszenen nach herkömmlicher Art muß hervorgehoben werden, daß die Bösewichter doch nicht so schablonenhaft geraten sind wie gewöhnlich, wenn auch der verbrecherische alte Herzog niemals lebendig und anschaulich wird. Der Gegensatz zwischen dem scheußlichen Inhalt und der reinen, poetisch gehobenen Sprache überrascht uns hier an vielen Stellen ebenso wie in ‚Atheist's Tragedy‘, so schon gleich zu Beginn in der Szene,

wo Vindice den Schädel seiner vergifteten Braut in der Hand hält, eine geschmacklose Überbietung der entsprechenden Szenen im ‚Hamlet‘ und in ‚The Honest Whore‘. Auch ist in beiden Tragödien die poetische Sprache gänzlich frei von dem Bombast, wie er früher geherrscht hatte¹, ferner begegnen uns niemals die verzwickten und absonderlichen Wortbildungen, eine Modernarrheit, die Tourneur ebenso wie Marston in seinen Anfängerjahren als Satiriker mitgemacht hatte und die ja Marston auch als Tragödiendichter anfangs noch beibehielt.

Trotz allen übereinstimmenden Zügen in beiden Tragödien lassen sich doch auch manche Gründe gegen die Annahme vorbringen, daß Tourneur der Verfasser der ‚Revenger's Tragedy‘ sei. Schon Swinburne hat auf eine metrische Unart hingewiesen, die harten Enjambements, die den Vers in ‚Atheist's Tragedy‘ entstellen, aber in ‚Revenger's Tragedy‘ gänzlich fehlen.² Er sieht darin einen Hauptgrund für die gleichfalls jetzt allgemein herrschende Ansicht, wonach Tourneur die vier Jahre später erschienene ‚Atheist's Tragedy‘ vor der ‚Revenger's Tragedy‘ gedichtet habe; hier habe der Dichter seine frühere Unsitte abgelegt. Dagegen ist aber einzuwenden, daß wir diese Unsitte in der einzigen aus Tourneurs späterer Zeit stammenden Dichtung, in dem Trauergedicht auf den Prinzen von Wales (1613) noch in vollem Umfang herrschend finden, dort tritt sie sogar infolge des Reims noch stärker hervor.³ Und außerdem könnte man

1) S. o. Bd. IV S. 378.

2) Als Beispiel sei erwähnt S. 15:

My worthy servant, you mistake th'intent
Of kissing. 'T was not meant to separate
A pair of lovers, but to be the seal
Of Love; importing by the joining of
Our mutual and incorporated breaths

oder S. 138 die Argumente des Arztes:

But onely from the generation of
A man. For Nature never did bring forth
A man without a man; nor could the first
Man, being but the passive subject not
The active mover, be the maker of
Himself.

3) Z. B. Bd. I S. 212:

— — Was he temperate? Whence
Then came he subject to the violence

vielleicht für die Priorität des ‚Revenger‘ anführen, daß er sich inhaltlich ganz im gewöhnlichen Geleise der Rachetragödien aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts bewegt, während der ‚Atheist‘ mit seiner Tendenz, die Rache Gott zu überlassen, offenbar in bewußter Absicht davon abweicht.¹ Wenn aber der ‚Revenger‘, der doch ein gereifteres Talent verrät, früher gedichtet ist, so verliert die Annahme der Autorschaft Tourneurs eine wesentliche Stütze. Auch sind solche Stilunterschiede zu berücksichtigen, wie der fast gänzliche Mangel des komischen Elements im ‚Revenger‘, das im ‚Atheist‘ doch sehr stark vertreten ist. Das Beste wird wohl sein, wenn wir beim ‚Revenger‘ ebenso wie bei andern anonymen Tragödien, aus denen eine starke und eigenartige dichterische Persönlichkeit zu uns spricht, z. B. bei ‚Arden of Feversham‘ oder ‚Edward III.‘ auf eine bestimmte Attribution verzichten. Und angesichts des einzigen sicher beglaubigten Dramas wird es auch um so zweifelhafter, ob wir von Tourneurs Persönlichkeit uns ein solches Bild rekonstruieren können, wie es in geistvoller Weise Collins tut, der in ihm einen ungeselligen, auf sich zurückgezogenen und wohl auch deshalb nicht gebührend gewürdigten Mann erblickt; er habe nicht die Menschen gehaßt, weil er das Laster haßte, sondern umgekehrt, und dieser Seelenzustand sei wohl kein vorübergehender gewesen, der durch eine gereifere Welterfahrung hätte gemildert werden können. Jedenfalls wird im nächsten Zeitraum eine auffallende Ähnlichkeit mit diesen Tragödien sich uns in den Tragödien Websters offenbaren, in welchen auf eine ebenso seltsame Art das Streben nach den größten Theatereffekten mit einer ernsten, schweren, grüblerischen Denk- und Empfindungsweise vereinigt erscheint.

Zu diesen frei erfundenen Blut- und Greueltragödien gehört auch ‚Muleasses the Turk‘.² Von dem Verfasser, John

Of sickness? Rather was he not inclin'd
To pleasures? Infinitely: still his mind
Was on them infinitely; for his love
No objects had, but those which were above
The causes of vexation etc.

1) Zu dieser Tendenz des ‚Atheist‘ vgl. Thorndike, Relations S. 200.

2) So der Kolummentitel, der Haupttitel bloß ‚The Turke‘, am 10. März 1609 eingetragen und 1610 gedr., ein zweiter Druck 1632; neu herausg. von Adams 1913 (Materialien 37).

Mason, der auf dem Titelblatt als ‚Maister of Artes‘ bezeichnet wird, wissen wir sonst bloß noch, daß er ebenso wie Barry und Drayton bei der kurzlebigen Theaterunternehmung der ‚Children of the King’s Revels‘ in Whitefriars (1607—9) beteiligt war und auch das Titelblatt bestätigt die Aufführung durch diese Truppe. Die Hauptperson in diesem Machwerk ist ein Türke Muleassus, der sich am Hofe des Regenten von Florenz, Borgias, befindet; beide bekennen sich zum rücksichtslosesten Machiavellismus. Borgias will die Erbin von Florenz, Julia, heiraten, doch steht dem im Wege, daß schon zwei fremde Herzöge, die von Ferrara und von Venedig, sich um sie bewerben, und daß außerdem Borgias schon mit Timoclea verheiratet ist. Um diese Schwierigkeiten zu beseitigen, verfällt Borgias auf ein ebenso einfaches wie sinnreiches Mittel, er sprengt die Nachricht aus, Julia sei tot und veranstaltet das Begräbnis; im Sarg liegt aber nicht Julia, sondern Borgias’ Frau Timoclea, die dieser durch Muleassus hatte vergiften lassen. Nun hat aber Muleassus ein ehebrecherisches Verhältnis mit Timoclea und gibt ihr anstatt des Giftes den üblichen Schlaftrunk. Nach dieser Probe wird der Leser wohl schwerlich eine weitere Inhaltsangabe verlangen. Der Stil ist mit mythologischen Anspielungen und mit den rhetorischen Kunstmitteln, die man auf der Universität erlernen konnte, reichlich ausgestattet¹, und der Verfasser war offenbar selber mit seiner Arbeit zufrieden. Im Prolog bewegt er sich in einem sehr hohen Ton; er hofft zu den Lorbeerträgern gezählt zu werden, die mit der Magie der süßen Dichtkunst den Parnas nach Britannien übertragen, und das Titelblatt trägt das Horazische Motto: *Sume superbiam quaesitam meritis*.

*

*

*

Die Tragödien, die Shakespeare in diesem Zeitraum schuf, stehen abseits von dem allgemeinen Entwicklungsgang des englischen Theaters. In ihnen tritt die Seelenstimmung, die sich

1) Originell ist der Ausspruch Z. 575: *By women men first fell, by them I’ll rise*. Die komischen Szenen, in denen u. a. ein Päderast und ein Eunuch auftreten, stehen mit der Haupthandlung nur in losem Zusammenhang; wie gewöhnlich in den Dramen dieser Zeit, so fehlen auch hier nicht die Anspielungen auf die vielen neuernannten Ritter.

schon im Hamlet offenbart hatte, immer machtvoller und ergreifender hervor. Noch mehr als beim Hamlet fühlt sich hier der Geschichtschreiber des Dramas vor Aufgaben gestellt, die weit über seinen Bezirk hinausreichen. Was die ungeheure Wirkung tut und aus den geheimnisvollen Tiefen der Seele des Dichters stammt, erscheint ganz außer jeder Beziehung mit den Londoner Bühnenverhältnissen im Zeitalter Jakobs I. Hier vor allen Dingen empfinden wir die Wahrheit der Worte von Goethes Wilhelm Meister nach seiner ersten Shakespearelektüre: ‚Es sind keine Gedichte! Man glaubt vor den aufgeschlagenen ungeheuern Büchern des Schicksals zu stehen, in denen der Sturmwind des bewegtesten Lebens saust und sie mit Gewalt hin und wieder blättert.‘ Wenn wir etwa den Eindruck, der uns im ‚König Lear‘ überwältigt, annähernd bestimmen wollen, so werden wir weit über das theatralische Gebiet hinausgeführt; es kommen uns die höchsten Offenbarungen des Menschengesistes, Werke wie das Buch Hiob, oder auch — um einen Vergleich Bradleys zu wiederholen — die neunte Symphonie Beethovens in den Sinn. Der Zusammenhang mit den früheren und späteren Playwrights tritt hier gänzlich zurück. Bei der Betrachtung von Shakespeares bisheriger Laufbahn hatten wir gesehen, wie er zuerst von seinen Kunstgenossen manches lernte, wie später durch seine Wirksamkeit das historische Drama einen mächtigen Aufschwung nahm und wie aus seinen Lustspielen mancherlei charakteristische Figuren und Einzelzüge von den Nachahmern entlehnt wurden; ebenso ist auch noch der Zusammenhang des Hamlet mit der Theatertradition sowie seine Einwirkung auf die Nachahmer deutlich erkennbar. Dagegen besteht in der nächsten Zeit zwischen Werken wie Lear, Othello, Macbeth, Coriolan und der Geschmacksrichtung, die sonst auf den Londoner Theatern herrschte, nicht der geringste Zusammenhang, denn dort breitete sich immer stärker die realistisch-komische Richtung aus, zu deren Einbürgerung Shakespeare selber durch sein rasch hingeworfenes Gelegenheitsstück ‚Die lustigen Weiber von Windsor‘ so wesentlich beigetragen hatte. Unbekümmert um dies alles, vertiefte er sich in seine tragischen Probleme und suchte in gewaltigem Ringen nach einem Ausdruck für seine Gedankenwelt; der rhetorische Glanz, mit

dem er früher die Hörer fortgerissen hatte, offenbart sich zwar noch oft genug in seiner alten Pracht, doch weicht er auch oft zurück gegenüber der Last der Gedankenschwere, mit der sein Sprachausdruck nun überbürdet ist.¹ Die überwältigende theatralische Wirkung, die auch hier sich einstellte, war gewiß nicht sein Hauptbestreben. Andererseits muß es nach allem, was uns von ihm und den damaligen Theaterverhältnissen bekannt ist, als ausgeschlossen gelten, daß er eine weitere Wirkung über das Theater hinaus beabsichtigte; ohne Zweifel hat er, unbekümmert um das weitere Schicksal des Dichterworts den Ausdruck seines Seelenlebens in die Form gefaßt, die ihm durch die alltägliche Berufsarbeit nahegelegt war. Es zeigt sich das auch darin, daß mit alleiniger Ausnahme des Lear bei allen dramatischen Werken, die Shakespeare von nun an erschuf, es ihm und seiner Schauspielertruppe gelang, die Veröffentlichung durch den Druck zunächst zu verhindern; eine Vertiefung in den gedankenschweren Inhalt wurde den Lesern erst nach dem Tode des Dichters möglich.

Der ‚König Lear‘ wurde am 26. November 1607 eingetragen und mit der Jahreszahl 1608 gedruckt. Der Eintrag enthält auch die Bemerkung, daß dies Drama vor dem König in Whitehall am St. Stephansabend während der letzten Weihnachten (also 1606) aufgeführt worden sei. Einen weiteren Anhaltspunkt für die Entstehungszeit besitzen wir darin, daß das ältere, zuerst 1594 erwähnte König-Lear-Drama von unbekanntem Verfasser 1605 im Druck erschien mit der Bezeichnung ‚lately acted‘ auf dem Titelblatt, ohne Zweifel um für die noch unveröffentlichte Shakespearische Tragödie eine Art von trügerischem Ersatz zu bieten.² Andererseits sehen

1) Spedding sagt mit Recht (New Shakespeare Society Ser. VIII 1, 14): ‚He forces speech to bear a burden beyond its strength‘. 2) S. o. Bd. IV S. 593 und Law in den Publications 21, 462 ff. Ebd. 27, 117 ff. ein Hinweis auf einige Wortanklänge an den älteren Lear in Shakespeares Richard III., die schwerlich auf Zufall beruhen. Shakespeare hatte wahrscheinlich das ältere Repertoirestück noch im Gedächtnis, als er seinen Richard III. dichtete. Eine neue Ausgabe des älteren Lear und der übrigen Quellen mit deutscher Übersetzung von Rudolf Fischer erschien als Bd. I der Sammlung: Shakespeare's Quellen usw., Bonn 1914. Über die Benutzung von Harsnets Buch s. o. Bd. IV S. 118. Über das ältere Drama s. o. Bd. IV S. 593.

wir im Lear ein im Jahre 1603 erschienenenes Buch von Harsnet benutzt, also wird die Tragödie etwa 1604, im vierzigsten oder einundvierzigsten Lebensjahr des Dichters entstanden sein.

Wie beim Hamlet, so hat er auch hier ein früheres Drama aufgegriffen und umgestaltet. Doch scheint es, daß er neben diesem alten Stück auch noch andere Darstellungen der Geschichte von König Lear und seinen drei Töchtern kannte, die seit dem Bericht des Gottfried von Monmouth mit allerlei kleinen Variationen von Dichtern und Chronisten wiederholt worden war. Für Shakespeare könnten außer Holinsheds Chronik auch noch die poetischen Darstellungen im *Mirror for Magistrates* und in Spensers *Fairy Queen* in Betracht kommen, wenn er auch die theatralisch wirksamen Bestandteile der Geschichte zum größten Teil schon im alten Drama verwertet fand. Allerdings endet dieses alte Stück damit, daß Cordelia ihren Vater mit Waffengewalt wieder in sein Reich einsetzt, während sie bei Shakespeare in der entscheidenden Schlacht besiegt und dann auf Edmunds Befehl im Gefängnis erhängt wird, unter dem Vorgeben, sie habe sich selber aus Verzweiflung das Leben genommen. Dem Bericht der Chroniken zufolge regierte Lear nach seiner Wiedereinsetzung noch zwei Jahre, dann folgte ihm Cordelia als Königin, doch wurde sie nach fünfjähriger Herrschaft von ihrem aufständischen Neffen besiegt und ins Gefängnis geworfen, und da sie ein Weib von männlichem Geist war und an ihrer Befreiung verzweifelte, gab sie im Gefängnis sich selber den Tod; nach Holinshed: slue herself, nach dem *Mirror for Magistrates* tötete sie sich mit einem Messer. Spenser jedoch erzählt, Cordelia habe sich erhängt, und es wäre möglich, daß die Schlußwendung der Tragödie unter dem Einfluß Spensers steht.¹ Eine auffällige Übereinstimmung mit dem *Mirror for Magistrates* liegt darin, daß dort bereits Cordelia antwortet, sie werde einen Teil der Liebe, die sie jetzt dem

1) Weniger Gewicht ist darauf zu legen, daß Spenser neben der Namensform Cordeill einmal des Reimes wegen die Form Cordelia gebraucht; im *Mirror for Magistrates* heißt sie Cordila und Cordell, bei Holinshed Cordeilla, im alten Drama Cordilla.

Vater widme, später auf ihren Gatten übertragen¹; ferner wird dort schon berichtet, Goneril habe das Gefolge ihres Vaters um die Hälfte herabgesetzt und Regan habe dann, als der Vater zu ihr kam, eine weitere Herabsetzung vorgenommen; in den übrigen Berichten ist von dem Gefolge nicht die Rede. Und wenn der eine Schwiegersohn als Herzog von Albany bezeichnet wird, so muß wohl diese Bezeichnung auf Holinshed oder den *Mirror for Magistrates* zurückgehen; im alten Drama wird die Stelle dieses Herzogs von einem ‚King of Cambria‘ eingenommen. Es scheint demnach, daß Shakespeare in diesem Fall außer seiner Hauptvorlage sich auch andere Berichte, jedenfalls die kurzen Erzählungen im *Mirror for Magistrates* und in der *Fairy Queen* angesehen habe, während ja eine solche vergleichende Benutzung mehrerer Quellen seinem sonstigen Verfahren nicht entspricht. Das alte Stück, das von allen Darstellungen der Learsage am meisten Ähnlichkeit mit Shakespeare zeigt, wurde schon ausführlicher besprochen, hier sei nur noch einmal darauf hingewiesen, daß Shakespeare dort bereits einen spitzbübischen Helfershelfer der Goneril fand, der zwischen ihr und Regan als Briefbote diente, ferner einen ehrlichen Ratgeber, der wie Shakespeares Kent das Verhalten des Königs gegen Cordelia freimütig tadelt, dann aber treu im Unglück bei ihm ausharrt; auch an ein paar Einzelheiten, die für sich allein noch nichts beweisen würden, sei erinnert, so z. B. daß Cordelia schon im älteren Stück die heuchlerischen Erklärungen ihrer Schwestern mit kurzen *Apartes* begleitet, daß schon dort der Vergleich Lears mit einem Pelikan sich befindet, daß in der rührenden Szene, wo der vertriebene König zum erstenmal

-
- 1) For nature so doth binde and duty mee compell,
 To love you, as I ought my father, well.
 Yet shortly I may chaunce, if Fortune will,
 To finde in heart to beare another more good will.

Bei Holinshed sagt sie: I protest unto you, that I have loued you euer and will continuallie (while I liue) loue you as my naturall father. And if you would more vnderstand of the loue that I beare you, assestaine yourselfe, that so much as you haue, so much you are woorth, and so much I loue you, and no more. Spenser sagt bloß: But Cordeill said she lov'd him as behoov'd. Im alten Stück: — what loue the child doth owe the father The same to you I beare, my gracious Lord.

die jüngste Tochter wieder erblickt, er vor ihr niederknien will, aber sie ihn daran verhindert, ein Effekt, den der Verfasser des alten Stücks in geschmackloser Weise zweimal vorführt. Auch ist zu erwähnen, daß schon im früheren Stück Lear sogleich sein ganzes Reich unter die zwei Töchter verteilt, während er in den Erzählungen einen Teil für sich behält und die Geschichte seines Unglücks damit beginnt, daß ihm die Schwiegersöhne diesen Teil rauben. Shakespeare konnte also die dramatische Zusammendrängung der Ereignisse von seinem Vorgänger übernehmen. Aber nirgends anderwärts in allen den Fällen, wo Shakespeares Verhältnis zu seiner Quelle offen vor uns liegt, hat er den überlieferten Stoff in einer so tief eingreifenden Weise umgestaltet und ihm ein so völlig neues Gepräge verliehen. Vor allem durch die tragische Schlußwendung und durch die Einfügung der Geschichte Glosters. Während in dem alten Stück durch die lang ausgespinnene Geschichte der Liebe des Königs von Frankreich und Cordelias mit den obligaten Späßen des lustigen Rats Mumford die Handlung zu der üblichen Länge einer Theatervorstellung ausgedehnt wird, hat Shakespeare das alles beiseite gelassen, er hat in diesem einzigen Fall einer tragischen Polymythie durch die grauenvolle Nebenhandlung von Edmunds Undank und Glosters Blendung das Bild der chaotischen Umkehr aller sittlichen Ordnung ins Ungeheure gesteigert¹ und hat die Greuel noch dadurch vermehrt, daß er als ein Bindeglied der beiden Handlungen die verbrecherische Liebe der Töchter Lears zum Bastard hinzuerfand.

Die Grundzüge dieser Zwischenhandlung entlehnte Shakespeare aus Sidneys *Arcadia*, wo erzählt wird, wie zwei Prinzen, die sich vor einem Unwetter in eine Höhle flüchten, dort einen blinden alten Mann und seinen jugendlichen Begleiter finden. Sie belauschen die Worte des Alten, der seinen Begleiter vergeblich bittet, er möge ihn auf die Spitze eines Felsens führen, damit er sich von dort herabstürzen und seinem elenden Leben ein Ende machen könne. Weiterhin erfahren sie, der Alte sei der König von Paphlagonien und der Begleiter sein Sohn, den er, getäuscht durch die Verleumdungen eines Bastards, habe

1) Vgl. hierzu Bd. IV S. 289.

dem Tod überliefern wollen; durch welche heuchlerische Listen der Bastard ihn dahinbrachte, will der Alte nicht erzählen. Doch erfahren wir, daß es dem Sohn gelang, zu entinnen, da die Diener aus Mitleid den Todesbefehl des Vaters nicht ausführten. Aber bald darauf habe der Bastard seinen Vater vom Thron gestoßen und geblendet; der Sohn sei nun aus der Fremde zurückgekehrt, um ihm als Führer zu dienen. Weiterhin wird noch erzählt, wie der alte König und sein Sohn, unterstützt von den Prinzen, einen erfolgreichen Krieg gegen den Bastard führen; der Vater überträgt nun die Königswürde auf den treuen Sohn, doch stirbt er plötzlich in dem Augenblick, da er ihm die Krone aufs Haupt setzt. Schließlich gelingt es dem Bastard, von seinem Bruder Verzeihung zu erwirken, dagegen werden die Helfershelfer des Bastards, auf die er durch kluge Verstellung die ganze Schuld zu schieben weiß, einem martervollen Tod überliefert.

Shakespeare hat diese abgeschmackte und langweilige Geschichte ebenso genial umgestaltet wie die Hauptbegebenheit. Unter seinen Händen wurde der Bastard zu einem Verbrecher in großem Stil, für den der Makel seiner Geburt ebenso wie für Richard III. die körperliche Mißgestalt zum Anlaß wird, sich als ein rücksichtsloser Machiavellist durchzusetzen; seine Schönheit, Klugheit und Tapferkeit machen ihn zum glänzendsten Vertreter dieser Menschenklasse, die auf der englischen Bühne so zahlreich vertreten ist. Wenn wir die Äußerungen Shakespeares über diesen Bastard mit denen über den Bastard im König Johann vergleichen, so zeigt sich darin, daß sittliche Verfehlungen, die der Dichter früher weltmännisch leicht genommen hatte, jetzt viel ernster aufgefaßt werden, wie ja auch im Hamlet und Othello mit großer Strenge über den unmäßigen Weingenuß geurteilt wird, der in ‚Heinrich IV.‘ und ‚Was ihr wollt‘ zu so mancher übermütig komischen Szene Anlaß gegeben hatte. Über die Intrigen des Bastards gegen den rechtmäßigen Erben fand er, wie gesagt, in dem Roman nichts Näheres, und die Art, wie er nun die Verleumdungsgeschichte durchführt, ist schon sehr verschieden beurteilt worden. Aber gewiß sollen wir nach Shakespeares Absicht es dem alten Gloster nicht als Fehler anrechnen, daß er so leicht Verdacht schöpft;

der Dichter war vielmehr durch die theatralische Ökonomie zu einer so unwahrscheinlich summarischen Behandlung der ganzen Angelegenheit genötigt und durfte darauf rechnen, daß seine Zuschauer gläubig und willig auf seine Absichten eingingen. Die vergebliche Bitte des unglücklichen alten Mannes, der Sohn möge ihm die Gelegenheit zum Selbstmord verschaffen, gab Shakespeare Anlaß zu einem Wagnis von seltsamer Kühnheit. Er erfindet eine neue Handlung hinzu, wonach der Sohn auf die Bitte scheinbar eingeht und den Vater den Todessprung tun läßt, in Wirklichkeit läßt er aber den Blinden auf ebener Erde springen, worauf er hinfällt und meint, er sei in einen tiefen Abgrund gestürzt, der Sohn tritt alsdann wieder an ihn heran und sagt ihm mit verstellter Stimme, er habe von unten gesehen, wie oben ihn ein Teufel an den Rand des Abgrunds geführt habe; der Alte hält es für ein Wunder, daß er unverletzt unten angekommen ist und beschließt, von nun ab geduldig in seinem Leid auszuharren. Wenn der Sohn dem Vater vortäuscht, er befinde sich am Rande der steilen Klippe, so gibt das zwar dem Dichter Anlaß zu einem hochgepriesenen Glanzstück seiner Schilderkunst, aber die Erfindung ist doch nicht glücklich und die Szene wird, soviel ich weiß, bei den Aufführungen stets weggelassen, der Sprung und Sturz des blinden Greises auf ebener Erde müßte ja auf uns einen widerwärtigen Eindruck machen. Und außerdem war der Dichter durch diese Erfindung noch zu einer weiteren Änderung genötigt: der Sohn mußte sich verstellen und dem blinden Vater fortdauernd verheimlichen, wer er sei, während im Roman der unglückliche alte Mann wenigstens den schönen Trost hat, daß der Sohn ihm verziehen hat und im Unglück zur Seite steht. Bei Shakespeare gibt sich der Sohn erst in der Todesstunde des Vaters zu erkennen und eilt dann hinweg, um den Bastardbruder im Zweikampf zu besiegen. Damit greift der hochherzige Jüngling entscheidend in die Haupthandlung ein; den faulen Frieden der Brüder, wie er im Roman geschildert ist, konnte Shakespeare natürlich nicht brauchen. Übrigens zeigt sich doch im letzten Akt, wo alles zur Lösung kommt, daß Shakespeare sein Werk allzusehr mit Handlung überladen hatte. Durch die sich drängenden Ereignisse wird die Auf-

merksamkeit zersplittert; nur ganz am Schluß tritt wieder die gewaltige Gestalt des greisen Königs alles beherrschend hervor.

Auch der Zeithintergrund, von dem alle diese furchtbaren Verbrechen und Schicksalsschläge sich abheben, erscheint bei Shakespeare umgestaltet. Während das alte Stück sich ganz im christlichen Vorstellungskreis bewegt und z. B. der alte Lear dort am liebsten die letzten Jahre mit Abbeten des Rosenkranzes verbringen möchte, versetzt uns Shakespeare ebenso wie der Chronist in eine ferne vorchristliche Urzeit, wo die guten und die bösen Triebe der Menschennatur mit elementarer Kraft aufeinander wirken; die Götter, von denen stets in der Mehrzahl die Rede ist, scheinen im Seelenleben aller dieser Gewaltmenschen keine große Rolle zu spielen, der Gedanke an ein jenseitiges Leben, der die Menschen im Hamlet und Macbeth so sehr beschäftigt, tritt hier vollständig zurück. Dagegen wurde es schon mit Recht als charakteristisch hervorgehoben, wie unendlich häufig hier das Treiben in der Menschenwelt mit den Instinkten der Tierwelt in Beziehung gesetzt ist: der schlaue Fuchs, der gierige Wolf, der grausame Tiger, die giftige Schlange, der geile Iltis, der hämische Affe dienen immer und immer wieder zum Vergleich mit den gewaltsamen und bestialischen Trieben der Menschen, die in mitleidlosem Kampf gegen die Schwachen und Hilflosen vorgehen. Zu diesem Eindruck paßt es auch, daß der Schauplatz der Geschichte, die doch im heimischen England spielt, so unbestimmt gelassen ist; außer Dover wird keine Örtlichkeit erwähnt. Und doch erreicht Shakespeare gerade hier, wenn er den Sturm auf der Heide rasen läßt, den höchsten Gipfel der Meisterschaft, mit der er die leblose Natur als ein Echo der menschlichen Seelenstimmungen darstellt.

Es war für ihn die äußerste Anspannung der Kraft erforderlich, um die überlieferte Begebenheit mit neuem Geist zu durchdringen. Der Ursprung der Geschichte vom König Lear und seinen drei Töchtern, wie sie Gottfried von Monmouth berichtet und die andern sie ihm nacherzählen, ist noch nicht vollständig aufgeheilt. Doch hat offenbar der Erfinder der alten britischen Königsgeschichte, wie bei seinen sonstigen willkürlichen Fabeleien so auch hier uralte Märchenmotive verwertet, z. B. den Gegensatz der zwei bösen älteren Schwestern und der

jüngsten guten und schönen Schwester; auch die Frage des Vaters an die Töchter, welche von ihnen ihn am meisten liebe, kommt sonst noch in Märchen vor, nur daß die jüngste gewöhnlich mit einer geschickteren und klügeren Wendung sich aus der schwierigen Lage zieht. Der Undank der Kinder gegen den greisen Vater begegnet uns gleichfalls in manchen alten Märchen; das Gefühl der kindlichen Pietät gegen die Alten und Schwachen, die im Leben zu nichts mehr nütze sind, ist ja nicht dem Menschen angeboren, sondern erst durch die Kultur eingepflanzt, und in der Welt, in die uns Shakespeare einführt, ist im Verhältnis der Kinder zu den alten und schwachen Eltern noch die harte Lieblosigkeit vorherrschend, die in der Urzeit den Menschen und den Tieren gemeinsam war. Die Märchenerzählung, daß ein alter König sich bei der Verteilung seines Landes danach richtet, ob seine Töchter ihre Liebesbeteuerungen mehr oder weniger stark auftragen, mußte Shakespeare als Ausgangspunkt der Handlung wohl oder übel beibehalten. Wir müssen zwar die wohlerwogene Voraussicht bewundern, mit der er schon gleich zu Anfang den Charakter Lears darlegt und dessen weitere Entwicklung vorbereitet, andererseits jedoch besitzen wir hier durch die Vergleichung mit dem ungeschickten alten Stück ein besonders charakteristisches Beispiel, wie gerade durch die psychologische Vertiefung die Abgeschmacktheit des überlieferten Stoffs uns nur noch deutlicher zum Bewußtsein kommt.

Dann aber hat er den Puppen des alten Stücks ein völlig neues Leben eingehaucht. Aus Cordelia, die sich dort in so flüssiger Redseligkeit ergeht, ist die Liebende und Schweigende geworden, deren Rolle kaum mehr als hundert Verse umfaßt, die aber doch unter Shakespeares Frauengestalten als eine seiner edelsten Schöpfungen hervorleuchtet. Aber auch die bösen Schwestern: Goneril, die harte Verbrecherin in großem Stil, und die widerwärtig abscheuliche Regan sind charakterisierend auseinandergehalten. Und aus dem alten Perillus, der in dem alten Stück ein ebenso rührseliger Greis ist wie sein Herr, gestaltete er seinen Kent, diese urkräftige Verkörperung biederer Wahrhaftigkeit und fester Vasallentreue. Daß er verbannt wird und sich hierauf verkleidet seinem Herrn naht, davon ist im

alten Stück noch nicht die Rede; wenn er so lange Zeit hindurch sich unerkannt unter den Personen des Dramas bewegt, so ist das, wie wir schon wiederholt sahen, eine durch den Theaterbrauch sanktionierte Unwahrscheinlichkeit, die es aber dem Dichter erst ermöglichte, diese markige, aus einem Holz geschnitzte Figur in voller Entfaltung vor uns hinzustellen.

Vor allem aber hat Shakespeare durch die völlige Umgestaltung der Hauptperson sein größtes und gewaltigstes Charakterbild hervorgebracht. Wie viele Kritiker haben sich nicht schon vergebens bemüht, den übermächtigen Eindruck dieser Gestalt mit ihren Worten nachzuzeichnen: die naive Weltkenntnis und den furchtbar aufbrausenden Jähzorn dieser dabei doch echt königlichen Erscheinung, die in den Flüchen, die auf die undankbaren Töchter geschleudert werden, die Sprachgewalt des Dichters auf ihrer höchsten furchtbarsten Höhe offenbart, dann die allmähliche Vorbereitung und der plötzliche Ausbruch des Wahnsinns, und dann wie unter dem Ansturm des schrecklichsten Unglücks und in der Umnachtung des Geistes die erhabensten Züge seines Wesens sich offenbaren. Und in diesen Szenen der erschütterndsten Tragik überrascht uns Shakespeare mit dem unerhörten Wagnis, dem Helden die Figur des Narren zur Seite zu stellen. Während er in seinen Jugendtragödien ‚Titus Andronicus‘ und ‚Romeo‘ den komischen Szenen mehr der Theatertradition entsprechend den Charakter von Ruhepunkten in der Handlung verlieh, war schon im ‚Hamlet‘ die Komik der Totengräber viel unmittelbarer in den Dienst der tragischen Wirkung gestellt. Aber in noch weit großartigerem Stil hat Shakespeare hier diese Vereinigung vollbracht, indem der Narr, der zuerst seine Rolle so meisterlich als lustiger Ratsherr spielt, nachher im Sturm auf der Heide als Begleiter des verstoßenen alten Königs, als die ergreifendste und rührendste Verkörperung der Dienertreue erscheint, die in Shakespeares Dramen so oft verherrlicht ist.

Noch deutlicher als beim ‚Hamlet‘ kommt es uns hier zum Bewußtsein, daß Shakespeare zu dem Stoff hingezogen wurde, weil er in der tragischen Umgestaltung und psychologischen Vertiefung der Hauptperson eine Aufgabe erblickte, die seiner damaligen Seelenstimmung entsprach. Dabei gelang es ihm

auch hier, das Seelengemälde in eine großartige theatralische Handlung zu verflechten, die von der Verstoßung Cordelias über die Szenen mit den undankbaren Töchtern bis zu der Sturmnacht auf der Heide im dritten Akt sich erstreckt und, begleitet und verstärkt von den Glosterszenen, zu der ungeheuersten Wirkung anschwillt. Von einem Nachlassen des Interesses nach dem Höhepunkt, wie es in ‚Richard III.‘, ‚Caesar‘ und ‚Hamlet‘ unleugbar ist, kann hier kaum die Rede sein, wenn auch vielleicht die Darstellung des wirklichen und des verstellten Wahnsinns sich etwas zu lange hinzieht; die Unwahrscheinlichkeiten, die der Dichter uns in den Szenen zwischen Gloster und Edgar zumutet, wurden schon früher erwähnt. Aber am Ende des vierten Akts eröffnet sich uns wieder der schönste Lichtblick, als Cordelia, die seit der ersten Szene des Dramas nicht mehr aufgetreten war, den armen Vater in ihre Pflege nimmt.

Dann, nach der verlorenen Schlacht, ist der greise König, von allen den furchtbaren Schicksalsschlägen getroffen, schon zufrieden in der Hoffnung, die letzten Tage im Gefängnis an der Seite seiner wiedergewonnenen Cordelia zu verbringen. Wir können einen Augenblick hoffen, daß er wenigstens in den Armen der Tochter einen ruhigen Tod finden werde, wie Oedipus auf Kolonos, aber die gräßlichste Wendung seines Geschicks ist ihm noch vorbehalten. Sie wurde schon früh als übergräßlich empfunden, und bereits 1681 wurde in Nahum Tate's Bearbeitung der Schluß so gewendet, daß Lear den Thron wieder besteigt und Cordelia sich mit Edgar vermählt. Es ist das, so viel mir bekannt, in England der einzige Fall, daß eine Shakespearische Tragödie mit einem solchen ‚befriedigenden‘ Schluß versehen wurde, während man z. B. in Deutschland in den siebziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts auch mit ‚Hamlet‘ und ‚Othello‘ die gleiche Prozedur vornahm. Aber von Lear gilt noch in höherem Grade als von Hamlet der Ausspruch Wilhelm Meisters, daß ihn ‚das ganze Stück zu Tode drückt‘. Und das Gefühl, daß wir einer unerbittlichen Schicksalsfügung gegenüberstehen, wird in keiner Weise dadurch beeinträchtigt, daß die Katastrophe durch eine rein äußerliche Zufälligkeit befördert wird, daß alles anders gekommen

wäre, wenn der Bote, der den Gegenbefehl gegen die Ermordung brachte, das Gefängnis rechtzeitig erreicht hätte.¹ Allerdings ergibt sich diese innere Notwendigkeit weniger aus der Natur des behandelten Stoffs, als aus der damaligen Gemütsstimmung des Dichters, der uns durch die Gewalt seines Genius zwingt, ihm zu folgen. Wenn Cordelia im Gefängnis in Gegenwart ihres alten Vaters von den Henkersknechten ergriffen und erwürgt wird, so sehen wir, wie von allen den reinen und edeln Lichtgestalten, die der Dichter schuf, gerade die reinste und edelste den entsetzlichsten und jammervollsten Tod erleidet.

Wenn es vorher eine Zeitlang den Anschein hatte, als seien die schweren Schicksalsschläge von einer höheren Weisheit dazu bestimmt, um zur Läuterung der Unglücklichen zu dienen, so wird diese Illusion durch die Schlußwendung grausam zerstört. Es wird kein Zweifel daran gelassen, daß es auf Erden keine Gerechtigkeit gibt und daß der Gute und Edle schuldlos von dem schrecklichsten Unglück getroffen wird. Und während sonst bei Shakespeare die gangbaren religiösen Vorstellungen von einem Fortleben und von einer ausgleichenden Gerechtigkeit nach dem Tod mit hineinspielen, so kommt im ‚Lear‘ dieser Vorstellungskreis ganz in Wegfall; der wohlfeile Trost, der darin liegt, wird ebenso verschmäht wie im Buch Hiob, dessen Held in der Weltliteratur neben dem König Lear als der gewaltigste Vertreter der Tragik des Menschenschicksals dasteht. Daß zur Vervollständigung des schrecklichen Gemäldes die Bösen am Schluß als triumphierend erscheinen: dieses Äußerste darzustellen, konnte natürlich Shakespeare ebensowenig wagen, wie irgend ein anderer tragischer Dichter; er hat vielmehr in kraftvollen Zügen die häufig vorkommende Schlußwendung wiederholt, daß die Bösen, die vorher einträchtig zusammenstanden, am Schluß die Waffen gegeneinander kehren. Aber es ist mehr als ausreichend dafür gesorgt, daß das Gefühl der Befriedigung über den Untergang der Schlechten sich nicht zu stark hervor-drängt. Wenn an einzelnen Stellen dem Theaterdichter die gangbare Phraseologie von der höheren Gerechtigkeit, die sich im Weltlauf offenbare, in die Feder geflossen ist, so hat das

1) Hierzu s. o. Bd. IV S. 140f., 298.

auf den Grundton des Werkes keinen Einfluß. So z. B. wenn Albany erfährt, daß der abscheuliche Cornwall und sein redlicher Diener bei der Blendung Glosters in einen Streit gerieten, in dem beide erschlagen wurden, und pathetisch ausruft, hier zeige sich die Gerechtigkeit der Götter, so kann das keinen besonderen Eindruck machen, weil doch außer dem Schicksal des hochgeborenen Schwagers auch das des Dieners unter der Obhut der Götter stand. Und wie schwach es mit Edgars Betrachtungen über die Offenbarung der göttlichen Gerechtigkeit in Glosters Schicksal bestellt ist, haben wir schon in anderm Zusammenhang gesehen.¹ Die wahre Seelenstimmung des Dichters kommt offenbar weit mehr zum Vorschein, wenn er seinen Gloster ausrufen läßt (IV 1, 38f.):

As flies to wanton boys are we to the gods,
They kill us for their sport,

oder wenn Cordelia sagt (V 3, 3f.):

we are not the first
Who with best meaning have incurr'd the worst.

Und diese Stimmung spiegelt sich auch in den Schlußworten ab, wo es sich deutlich zeigt, daß es dem Dichter diesmal nicht recht gelingen will, nach der sonstigen Art seiner Tragödienschlüsse den Ausblick in eine neue bessere Zeit zu eröffnen. Aber wie leidvoll das Menschenleben auch sein mag, der Dichter steht hier auf dem Standpunkt, daß jeder einzelne die Pflicht hat, in dem Sturm des Daseins auszuharren; durch die breit ausgeführte Geschichte von Glosters Selbstmordversuch wird uns dies aufs nachdrücklichste eingeschärft. Der einzige Trost, der zurückbleibt, ist, daß die Treue, die Selbstlosigkeit, die aufopfernde Liebe in der Welt doch vorhanden sind und uns an den erhebedsten, rührendsten Beispielen mit vollster Lebenswahrheit anschaulich gezeigt werden. Wenn es auch ein trügerischer Wahn ist, daß den Guten eine höhere Macht im Kampfe zu Hilfe kommt, so tun sie doch, unbeirrt durch Belohnung oder Bestrafung, was die untrügliche innere Stimme ihnen eingibt.

‚Othello‘ stammt aus derselben Zeit, wie ‚König Lear‘; einen bestimmten Anhaltspunkt gewährt uns die urkundliche

1) S o. Bd. IV S. 141.

Nachricht über eine Aufführung bei Hof am Allerheiligentag (1. Nov.) 1604.¹ Während Macbeth, Lear und Hamlet sich von einem nordischen Schauplatz abheben, befinden wir uns hier wieder, wie so oft in den Dramen aus Shakespeares früherer Zeit, auf italienischem Boden. Den Stoff entlehnte er aus einer Novelle Giraldi Cinthios (III 7), die ihm entweder im Original (zuerst gedr. 1566) oder in einer französischen Übersetzung (gedr. 1584) oder vielleicht auch handschriftlich in einer englischen Übersetzung vorlag. Dort wird erzählt von einem ‚Moro‘, der sich im Kriegsdienst der Republik Venedig durch Klugheit und Tapferkeit auszeichnete und von einer schönen und tugendhaften Venezianerin Desdemona², die nicht durch weibliche Begierde, sondern durch die inneren Vorzüge des Mohren (*non da appetito donnesco, ma dalla virtù del Moro*) sich zu ihm hingezogen fühlte und sich gegen den Willen ihrer Angehörigen mit ihm vermählte. Sie lebte mit ihm eine Zeitlang in glücklicher Ehe. Als nun der Mohr von der Regierung als Befehlshaber nach Cypern geschickt wurde, begleitete sie ihn dorthin, außerdem befand sich im Gefolge des Mohren ein ‚Capo di squadra‘ und ein ‚Alfiero‘ (Fähnrich), dessen Gattin als Italienerin in dem fremden Lande mit Desdemona in täglichem vertrautem Umgang stand. Nun verliebt sich der Fähnrich in Desdemona, aber aus Furcht vor dem Mohren wagt er es nicht, seine Liebe anders als verstohlen anzudeuten, so daß Desdemona, die ganz von der Liebe zu ihrem Gatten erfüllt ist, gar nichts davon merkt. Dies erbost den Fähnrich so sehr, daß er aus Rache Desdemona in den Verdacht eines Liebesverhältnisses mit jenem Capo di squadra bringen will, der oft ins Haus des Mohren kam und mit ihm und seiner

1) In den handschriftlich erhaltenen Accounts of the Revels. Die Echtheit dieser Nachricht kann jetzt keinem Zweifel mehr unterliegen; vgl. E. Law, *Some Supposed Shakespeare Forgeries* 1911. Im Druck erschien ‚Othello‘ noch ein Jahr vor der ersten Folio in einer unrechtmäßigen Quartausgabe (1622). 2) Bei Giraldi heißt sie Disdemona; die griechische Herkunft des Namens (von *dysdaimon*, unglücklich) ergibt sich aus dem Anfang der folgenden Novelle, wo die Personen, die sich diese Geschichten erzählen, es als einen Fehler bezeichnen, wenn man den Kindern solche unglückverheißende Namen beilege. Die Eigennamen der übrigen Personen finden sich noch nicht in der Novelle, sondern erst bei Shakespeare.

Gattin speiste. Ein willkommener Anlaß zur Verleumdung bot sich, als der Capo di squadra einmal auf der Wache einen Soldaten mit dem Degen verwundete und dafür abgesetzt werden sollte und Desdemona sich bemühte, den Mohren wieder günstig für ihn zu stimmen. Als nun der Mohr einmal mit dem Fähndrich über diese angelegentlichen Bemühungen Desdemonas sprach, ließ der Fähndrich durchblicken, daß er Verdacht geschöpft habe. Die qualvollen Zweifel, die dadurch in der Seele des Mohren entstehen, werden bald darauf noch dadurch bestärkt, daß Desdemona abermals für den Capo di squadra um Gnade bittet. Er wendet sich wiederum an den Fähndrich, der nun andeutet, daß wohl Desdemona der schwarzen Farbe (nerezza) des Mohren überdrüssig geworden sei; als nun die Wut des Mohren sich für einen Augenblick gegen den Fähndrich wendet, sagt dieser, er habe nicht gehofft, für sein *amorevole ufficio* einen solchen Lohn zu erhalten; er verspricht, sich um einen augenscheinlichen Beweis zu bemühen. Zu diesem Zweck stiehlt er das kunstreich gestickte Schnupftuch, das Desdemona als ein Geschenk des Mohren an ihrem Gürtel trug und legt es dann auf das Bett des Capo di squadra. Dann weiß er es einzurichten, daß der Mohr ein Gespräch zwischen ihm und dem Capo di squadra belauscht, dessen Einzelheiten aber der Mohr nicht verstehen kann; der Fähndrich sagt ihm jedoch, der Capo di squadra habe ihm sein Liebesverhältnis mit Desdemona gestanden und ihm auch erzählt, daß sie ihm das Tuch geschenkt habe. Als nun der Mohr später von Desdemona verlangt, sie solle ihm das Schnupftuch zeigen, gerät sie in Verlegenheit und sagt, sie könne es nicht finden. Inzwischen hatte der Capo di squadra das Tuch zurückgeben wollen; zu diesem Zweck wollte er durch die Hintertüre von Othellos Haus eintreten, floh aber, als er Othello herannahen sah, dessen Ungnade er fürchtete und erregte dadurch um so mehr dessen Verdacht. Doch wollte der Mohr einen untrüglichen Beweis dafür haben, daß der Capo di squadra das Tuch besitze, und auch dazu fand der Alfiero eine Gelegenheit. Es war nämlich im Haus des Capo di squadra eine Frau, der die Zeichnung des Tuches gefiel und die es deshalb vor der Rückgabe nachsticken wollte. Der Alfiero konnte also diese Frau, während sie am

Fenster mit ihrer Arbeit beschäftigt war, dem Mohren zeigen. Nun gab es für den Mohren keinen Zweifel mehr, er verabredete mit dem Fähdrieh, daß dieser mittels eines mit Sand gefüllten Strumpfes Desdemona in ihrem Schlafzimmer erschlagen solle; dann wollten sie einen Balken des Zimmers auf Desdemona herunterwerfen und vorgeben, Desdemona sei durch den Sturz des Balkens getötet worden. Ehe dieser Plan ausgeführt wurde, machten sie noch einen Anschlag auf das Leben des Capo di squadra; der Fähdrieh sollte ihn ermorden, als er in dunkler Nacht aus dem Haus einer Buhlerin herauskam, doch gelang es ihm nur, ihm einen Hieb in den Schenkel beizubringen; als der tapfere Capo di squadra um Hilfe rief und sich zur Wehr setzte, floh der Fähdrieh, kam aber gleich wieder, als sei er durch den Lärm herbeigelockt. So blieb dieses Verbrechen zunächst unentdeckt, ebenso wie die Ermordung Desdemonas, zu welcher der Mohr nur noch mehr angestachelt wurde durch die Betrübniß, welche Desdemona bei der Nachricht von der Verwundung Cassios zeigte.

Was weiter folgt, steht mit Shakespeares Tragödie nur in losem Zusammenhang: der Mohr wird nach Desdemonas Tod immer mehr von schmerzlicher Sehnsucht nach ihr und von Haß gegen den Fähdrieh erfüllt. Er setzt deshalb den Fähdrieh ab und dieser, um sich zu rächen, entdeckt die verbrecherischen Anschläge des Mohren dem Capo di squadra, der infolge des nächtlichen Überfalls jetzt mit einem hölzernen Bein herumhumpelt. Natürlich verschweigt aber der Fähdrieh seine eigne Mitschuld an den Verbrechen. Der Mohr wird nun nach Venedig vors Gericht zitiert, da er aber selbst unter den Qualen der Tortur seine Schuld nicht bekennt, wird er freigelassen und nur mit Verbannung bestraft; er fällt später als ein Opfer der Blutrache von seiten der Verwandten Desdemonas. Der Fähdrieh aber ließ auch später nicht von seiner Neigung zur Verleumdung; als er einmal einen Feind fälschlich der Anstiftung zum Mord bezichtigte, wurde er im Lauf des Prozesses gefoltert und starb an den Folgen der Tortur.

Wie in ‚Romeo und Julia‘ hat Shakespeare auch hier die Handlung nach der stofflichen Seite nur sehr wenig durch neue Erfindungen oder Entlehnungen bereichert, sondern er

strebt vor allem danach, sie in der Zeitfolge wie in der Verknüpfung von Ursache und Wirkung straffer zusammenzuziehen. Diese Arbeit erforderte in der späteren Tragödie eine noch weit größere Kunst als in den früheren, um so mehr, da sie mit einer Umgestaltung der Charaktere Hand in Hand ging. Zunächst ist ein Bestreben Shakespeares erkennbar, die Begebenheit nicht als ein bürgerliches Trauerspiel erscheinen zu lassen, sondern sie in eine höhere gesellschaftliche Sphäre zu versetzen und von einem bedeutenderen Hintergrund abzuheben, als dies in der Novelle geschieht. Dieses Bestreben zeigt sich besonders deutlich in den Expositionsszenen des ersten Akts. Desdemona ist die Tochter eines hochangesehenen venezianischen Patriziers und Senators. Und während die Entsendung des Mohren nach Cypern in der Novelle aus Anlaß eines Garnisonwechsels erfolgt, für den keine besondere Ursache angegeben wird, sendet ihn hier der Doge in einer ungewöhnlich schwierigen und gefährvollen Lage als außerordentlichen Befehlshaber nach der bedrohten Insel; er ist der tüchtigste Kriegerheld, über den die Republik verfügen kann. Michael Cassio erscheint nicht in der untergeordneten Stellung eines Capo di squadra,¹ er ist vielmehr als Stellvertreter (lieutenant) der nächste im Rang nach dem Anführer. Der Verleumder Jago erscheint wie in der Novelle als Fähndrich (ancient, alfiere), eine Bezeichnung, die in dem zeitgenössischen militärischen Sprachgebrauch eine sehr schwankende Bedeutung hat, doch dachte Shakespeare ihn sich offenbar als den nächsten unter dem Leutnant, dessen Stelle ja, wie er meint, nach den Regeln der militärischen Anciennetät eigentlich ihm gebührt hätte. In der Novelle deutet nichts darauf hin, daß der Capo di squadra einen höheren Rang hatte, als der Alfiero.

Damit ist auch ein neuer Beweggrund für Jagos Neid und Haß gegeben. In der Novelle fand Shakespeare das altherkömmliche und so unendlich häufig wiederholte Motiv, daß ein verschmähter Liebhaber sich durch eine verleumderische Anklage rächt. Der Fähndrich wird dort als ein überaus schöner und

1) d. h. Befehlshaber einer Viertelkompanie, vgl. den Art. squadra in Tommaseos Wörterbuch; über Cassios und Jagos Rang vgl. R. Meissner in den Englischen Studien 30, 59 ff.

stattlicher Mann geschildert, der unter der Gestalt eines Hektor und Achilles die größte Nichtswürdigkeit verborgen habe. Im übrigen ist dort sein Verhalten widerspruchsvoll. Es wird gesagt, er habe sich eingebildet, Desdemonas Gleichgültigkeit gegenüber seinen Annäherungsversuchen komme daher, daß sie in den Capo di squadra verliebt sei, deshalb habe er ihn aus dem Weg räumen und es zugleich so einrichten wollen, daß, wenn er selber die Liebe Desdemonas nicht genießen könne, der Mohr sie auch nicht genieße. Im folgenden ist aber von dem falschen Verdacht des Fähndrichs nicht mehr die Rede; wir müssen vielmehr späterhin annehmen, daß der Fähndrich sich des verleumderischen Charakters seiner Anklage gegen den Capo di squadra sehr wohl bewußt ist. Bei Shakespeare richtet sich Jagos Haß nicht gegen Desdemona, sondern gegen Othello; Desdemonas Schicksal ist ihm im Grunde genommen ebenso gleichgültig wie das Roderigos. Dieser Bursche, der als eine völlig neue Figur hinzugekommen ist, dient dem Dichter zu mancherlei Zwecken. Er war ihm nötig, um den Fehltritt, durch welchen Cassio die Gunst des Mohren verliert, besser zu motivieren und auch die Schlußwendung lebendiger und mannigfaltiger zu gestalten, vor allem aber sind die Gespräche mit dem abgeschmackten Gimpel, in denen Jago seinen Zynismus so grandios entfaltet, als Intermezzi von der höchsten Wirkung in die Haupthandlung verflochten; es wurde schon mit Recht bewundert, wie Shakespeare es fertig brachte, in diesen fünf Gesprächen von wesentlich gleichem Inhalt den Eindruck doch stets auf der gleichen Höhe zu halten.¹ Daß Jago den Mohren deshalb haßt, weil er beim Avancement übergegangen wurde, erfahren wir nur aus dem Gespräch mit Roderigo; daß er außerdem durch seine Intrigen Cassio aus dem Weg räumen und dann in dessen Stelle aufrücken will, gibt er in einem Selbstgespräch zu. Doch mag Shakespeare selber empfunden haben, daß diese Angelegenheit des militärischen Avancements wohl kaum von den Hörern als ein genügender Grund für diesen ungeheuren Aufwand von teuflischer Bosheit empfunden werden könne. Aber was wir sonst noch aus Jagos

1) Vgl. Freytag, Technik des Dramas Kap. I Nr. 6.

Monologen erfahren: daß er gegen den Mohren den Verdacht hege, er sei seiner Frau zu nahe gekommen, und daß er selber am liebsten durch einen Ehebruch mit Desdemona sich dafür rächen wolle, das alles wird nur gelegentlich hingeworfen und macht auch keinen überzeugenden Eindruck; es ist erklärlich, daß Coleridge von Jagos ‚motive hunting of a motiveless malignity‘ sprechen konnte. Manche helfen sich damit, die zwecklose Bosheit Jagos psychopathisch zu erklären und in diesem Fall eine Freude an nutzloser Quälerei vorauszusetzen, wie sie wohl manchmal von bösen Buben gegen wehrlose Tiere verübt wird, selbst an eine sadistische Perversität wollte man schon denken. Man kann auch, wie dies Bradley tut, den gekränkten Ehrgeiz und die Lust an boshaften Quälereien als neben- und ineinanderwirkende Ursachen betrachten: Jago habe ein ingrimmigtes Gefühl der geistigen Überlegenheit empfunden gegenüber denjenigen, von denen er sich zurückgesetzt glaubte und die nun, wie willenlose Puppen von ihm in Bewegung gesetzt, sich in den entsetzlichsten Seelenqualen krümmten. Dann hätte Shakespeare aber gewiß nicht verabsäumt, diese Stimmung — was ihm doch ein leichtes gewesen wäre — ausdrücklich in Worte zu fassen. Nach Shakespeares Absicht sollen wir offenbar den Bösewicht so hinnehmen wie er ist und nicht allzugründlich über die Motive seines Handelns nachdenken; er brauchte nun einmal einen solchen Charakter, um den Teil der Handlung sich entwickeln zu lassen, auf den es ihm vor allem ankam und der ihm sogleich beim Lesen der Novelle als eine große, seiner würdige Aufgabe in die Augen fallen mußte: die Entstehung und die allmählich immer schrecklichere Ausbreitung des Krankheitsstoffes der Eifersucht, wodurch Othello nach Lessings Ausdruck ‚das vollständigste Lehrbuch über diese traurige Raserei geworden ist‘.¹

1) Dramaturgie, Stück 15. Schon früher sagte Lowth in der ersten seiner berühmten Vorlesungen ‚de sacra poësi Hebraeorum‘ (1753): ‚affectum zelotypiae, ejusque causas, adjuncta, progressiones, effectus, in una Shakespeari nostri fabula copiosius, subtilius, accuratius etiam veriusque pertractari existimo, quam ab omnibus omnium philosophorum scholis in simili argumento unquam est disputatum‘ (Bd. I S. 11 der Göttinger Ausgabe 1758).

Es ist durchaus erklärlich, daß Shakespeare in dieser Periode einen solchen Stoff zu dramatischer Bearbeitung herausgriff. Der mit oder ohne Grund Eifersüchtige war ja schon im komischen Drama oft genug erschienen, und auch in den romantischen Dramen, in denen der verschmähte Liebhaber einer ehrbaren Dame sich durch giftige Verleumdungen rächt, fehlte niemals am Schluß der herkömmliche Triumph der guten Sache. Das einzige tragisch gewendete Eifersuchtsdrama war bis dahin Dolces Tragödie von Herodes und Mariamne¹, wo gleichfalls — freilich mit den unzulänglichen Mitteln des klassizistischen Dramas — die Wirkung der unheilvollen Leidenschaft auf einen heißblütigen Orientalen geschildert wird. Auch für Shakespeare war gewiß gleich von vornherein der exotische Charakter der Hauptperson ein besonderer Anreiz zur Darstellung. In der Novelle ist zwar, wie bereits bemerkt, von der nerezza des Feldherrn die Rede, doch sollen wir dort wohl an einen Mauren und nicht an einen Neger denken. Die beiden Begriffe werden allerdings in der gleichzeitigen englischen Literatur öfters miteinander vermengt. So wird in Peele's ‚Battle of Alcazar‘ der Sultan von Marokko als negro bezeichnet, und eine ähnliche Unklarheit herrscht in bezug auf den Helden der ‚Spanish Moor's Tragedy‘, einen Sohn des Königs von Fez; er redet selber von seinem ‚tawny flesh‘, wird aber dann auch als ‚negro‘ und als ‚blackamoor‘ bezeichnet.² Aber es spricht alles dafür, daß man bei der Shakespearischen Schauspielertruppe zwischen einem äthiopischen schwarzen und einem nordafrikanischen braunen Mohrentypus unterschied. Zu dem schwarzen Typus gehört ohne Zweifel Aaron, der Teufel in Menschengestalt im Titus Andronicus. Dagegen wird im Kaufmann von Venedig der Prinz von Marokko nach der übereinstimmenden Bühnenanweisung aller alten Quartos und Folios als ‚tawny Moore‘ bezeichnet.³ Er hat eigentlich in seinem Wesen etwas Schwungvolles und Sympathisches, gewissermaßen

1) 1565; s. o. Bd. II S. 412. 2) S. o. S. 164. Die betreffenden Stellen Hazlitt-Dodsley 103, 132, 142. Zum folgenden vgl. die Stellen-sammlung in dem Kapitel ‚Othello's Colour‘ bei Furness S. 359 ff. 3) Auf diese Bühnenanweisung und ihre Bedeutung für Othello hat bereits Hudson (bei Furness S. 395) mit Recht hingewiesen.

an Othello Erinnerndes. Gleich bei seinem ersten Auftreten bittet er Porzia, sie solle sich von seiner Gesichtsfarbe nicht abschrecken lassen; Porzia ist aber doch froh, als er sich bei der Wahl des Kästchens vergreift, sie hofft, daß andere Bewerber mit solcher Farbe kein besseres Schicksal haben möchten. Danach ist vermutlich auch der Mann aus Mauretanien, dem Porzias Landsmännin sich hingab, die ,in seinem Gemüt sein Antlitz erblickte', als ein ,tawny moore' und nicht als ein ,blackamoor' zu betrachten.¹ Der Rassenunterschied war zwar immer noch groß genug, um in dem alten Brabantio den Glauben an magische Einwirkung hervorzurufen und später in Othello das unheimlich-unsichere Gefühl zu erwecken, als sei er in die innersten Empfindungen der Menschen, unter denen er lebte, nicht eingedrungen. Offenbar ist jedoch in Brabantios Auffassung das Ungewöhnliche, das in Desdemonas Liebe zum Mohren liegt, leidenschaftlich übertrieben, während im Titus Andronicus die Liebe zum ,blackamoor' als der perverse Trieb eines verbrecherischen Weibes erscheint. Auch sollte nach Shakespeares Absicht das Exotische in Othellos Wesen gewiß nicht so stark hervortreten, wie August Wilhelm Schlegel meint (Vorlesung 29), der es als ein glückliches Mißverständnis bezeichnet, daß Shakespeare den nordafrikanischen getauften Sarazenen der Novelle zu einem eigentlichen Schwarzen gemacht habe; man erkenne in Othello die wilde Naturanlage der heißen Zone, welche die reißendsten Raubtiere und die tödlichsten Gifte erzeugt und in Othello nur scheinbar gezähmt sei. Das einzige, was für den Negercharakter Othellos sprechen könnte, ist, daß Roderigo ihn als dicklippig (thick-lips) bezeichnet, doch wurde schon mit Recht hervorgehoben, daß man auf diese Schmähung eines Feindes nicht zuviel Gewicht legen darf. Und die wiederholtten Bemerkungen über Othellos schwarze Farbe beweisen um so weniger, da ja in der elisabethanischen Literatur die Worte ,dark' und ,black' sehr oft auch in bezug auf Europäer mit etwas dunkler Hautfarbe angewendet wurden. Nach der englischen Theatertradition, die sich jedoch bloß bis

1) Daß Mauretanien Othellos Heimat war, läßt sich nach IV 2, 229 annehmen. Auch Kleopatra wird (Anthony I 1, 6) als ,tawny' bezeichnet, ebenso (Titus Andr. V 1, 27) der Mischling, den Aaron mit der Kaiserin zeugte.

in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückverfolgen läßt, erschien allerdings Othello stets mit schwarzer Gesichtsfarbe; Kean (1814) war der erste braune Othello. Und diese hellere Farbe hat ja auch den Vorzug, ein eindrucksvolleres Mienenspiel zu ermöglichen.¹

Aber wenn es auch dem Dichter selbstverständlich völlig fernlag, uns in einer völkerpsychologischen Studie den Angehörigen einer fremden Rasse vorzuführen, so sollte doch die Gestalt Othellos durch alles das, was er uns in seiner bilderreichen glanzvollen Sprache über seine Herkunft und über seine Heldentaten in fernen Ländern erzählt, in ein exotisch-romantisches Licht gerückt und auch dadurch über die Sphäre des bürgerlichen Trauerspiels erhoben werden. Auch unterscheidet sich ‚Othello‘ insofern von andern Eifersuchtsdramen und überhaupt von andern derartigen Charakterstudien, daß die Leidenschaft, die den Helden zuletzt völlig beherrscht, ursprünglich seinem offenen und edlen Wesen völlig fremd ist. Seine Raserei wirkt um so erschütternder gegenüber der Würde und taktvollen Ruhe, die er am Anfang des Dramas zeigt. Und in den Szenen, wo er mit seiner Offenheit und Arglosigkeit das Angriffsobjekt für den heimtückischen Jago darbietet, hat Shakespeare sein Höchstes vollbracht; nirgends übt die Verbindung seiner psychologischen und dramaturgischen Kunst auf uns eine solche Wirkung wie hier, wo auch die Aufgabe, die er sich gestellt hat, so nahe mit den Aufgaben verwandt ist, die moderne psychologische Dramatiker sich zu stellen pflegen. Dabei hält die Führung der Handlung uns bis zuletzt in atemloser Spannung; das Nachlassen und die Zersplitterung des Interesses im vierten Akt ist hier völlig vermieden. Der Zwischenfall mit dem Taschentuch, der in Jagos Intrigue von so verhängnisvoller Bedeutung ist, hat freilich in der ausführlicheren Darstellung des Novellisten eine größere Glaubhaftigkeit;

1) So berichtet auch Grillparzer, bei der ersten Aufführung seines Dramas ‚Der Traum ein Leben‘ habe der Darsteller des Mohren Zanga ihn gebeten, in Rücksicht auf das Gebärdenspiel keine schwarze Färbung des Gesichts von ihm zu verlangen. Unter den großen Schauspielern, die an dem schwarzen Othello festhielten, ist vor allem Rossi zu erwähnen (über seinen Othello vgl. Minor in der Deutschen Rundschau 90, 137).

Shakespeare mußte das alles kürzer zusammendrängen, aber er stellt doch an die Leichtgläubigkeit der Zuschauer keine so starken Anforderungen, wie das sonst bei der Darstellung von Verleumdungen auf dem Theater so häufig geschieht; auch kommt durch die hinreißende Gewalt der Darstellung die Unwahrscheinlichkeit des Betrugs uns nicht so deutlich zum Bewußtsein, wie in ‚Viel Lärm um Nichts‘ oder in ‚Cymbeline‘, von Beaumont und Fletcher’s ‚Philaster‘ gar nicht zu reden.¹ Indes kommt durch die Schnupftuchintrige in den Charakter der treuen Emilia ein Widerspruch, der uns aber weniger fühlbar wird durch die großartige Schlußwendung, die diesen Charakter so hoch erhebt; die eigentümliche Tatsache, daß Emilia — soviel mir wenigstens bekannt ist — noch selten oder nie von großen Tragödiinnen dargestellt wurde, ist wohl durch deren Abneigung gegen ‚untergeordnete Rollen‘ zu erklären.

Das furchtbarste, was uns Shakespeare in dieser erschütternden Szenenreihe vorzuführen wagt, ist aber das tragische Schicksal Desdemonas. Ebenso wie die Heldin der Jugendtragödie, ebenso wie die reinsten und edelsten Frauengestalten neben ihr, Cordelia und Imogen, so ist auch Desdemona gezwungen, dem Vater mit Entschiedenheit entgegenzutreten, der kindliche Unterwerfung unter seinen Willen verlangt. Ihnen allen gilt die Hingabe an den geliebten Mann als die höhere und heiligere Pflicht, und Desdemona äußert sich darüber in ähnlichen Worten, wie die Tochter des Königs Lear. Auf die abgeschmackte Theorie von einer tragischen Schuld Desdemonas brauchen wir hier nicht wieder zurückzukommen, ihr Verderben wird gerade durch die völlig arglose Reinheit und Güte herbeigeführt, mit der sie immer wieder ihre Fürbitte für Cassio wiederholt. Und es ist wiederum ein Meisterzug des Dichters, daß ihr Seelenadel sich am ergreifendsten offenbart, als ihr Schicksal schon besiegelt ist und sie sich zum letztenmal zur Ruhe niederlegt.

1) Treffende Bemerkungen über die Unwahrscheinlichkeit in dieser und ähnlichen Szenen bei E. E. Stoll, *Othello* (University of Minnesota. Studies in Language etc. No. 2. 1915).

Es wurde schon öfters von den Kritikern darauf hingewiesen, daß der Othello als eine psychologische Spezialstudie uns zu keinen so weit ausblickenden Betrachtungen über das allgemeine Menschenlos auffordert, wie die übrigen großen Tragödien. Aber doch ist es unzweifelhaft, daß der Dichter uns in der Schlußwendung denselben Gedanken nahelegen wollte wie in der Tragödie, die uns neben dem Othello die furchtbarsten Bilder menschlichen Jammers und Unglücks entrollt. Denn auch im ‚Lear‘ bleibt uns der eine Trost, daß die edlen Triebe der menschlichen Natur nicht auszurotten sind; im Othello tritt dieser Gedanke dadurch noch sieghafter hervor, daß beide Opfer unmittelbar vor ihrem tragischen Hinscheiden ihre Seelenreinheit und Seelengröße am glorreichsten offenbaren: die unschuldig hingeopferte Desdemona ebenso wie der vernichtete und innerlich gebrochene Othello;¹ wenn dieser sich den Dolch in die Brust stößt, so billigt offenbar der Dichter seinen heroischen Entschluß, während er im Lear dem Menschen die harte Pflicht auferlegt, in der Not des Lebens auszuharren.

‚Macbeth‘ wurde offenbar nicht lange nach ‚Lear‘ und ‚Othello‘ i. J. 1606 verfaßt. Im Druck erschien er allerdings erst in der Folio 1623, und die erste bestimmt datierbare Aufführung fand am 20. April 1610 im Globetheater statt, wie aus den später noch mehrmals zu erwähnenden Aufzeichnungen des Arztes Forman hervorgeht. Ein genauerer Anhaltspunkt für die Datierung ist darin enthalten, daß einerseits in dem komischen Monolog des Pförtners sich eine unverkennbare Anspielung auf den Prozeß des Jesuiten Garnet im März 1606 befindet, andererseits an einer Stelle in der 1707 gedruckten ‚Puritan‘ (IV 1, s. o. S. 317) von einem Geist die Rede ist, der sich im weißen Hemd am oberen Ende einer Tafel niederläßt, eine Stelle, die sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf die Erscheinung von Banquos Geist in Shakespeares Tragödie bezieht.

1) Vortrefflich wird der Schluß des Othello behandelt von Vischer in seinen Shakespearevorlesungen 3, 188f. — Allerdings hat Shakespeare, der sonst die Vorgänge der Natur so genau beobachtete und in seinem Heinrich VI. (2, III 2, 160ff.) den Erstickungstod so grauenhaft realistisch geschildert hatte, uns eine Unmöglichkeit zugemutet, wenn er die Erstickte noch einmal sprechen läßt.

Innerhalb der vier großen Tragödien bilden Othello und Macbeth eine gesonderte Gruppe. Wenn sie auch ebenso wie Hamlet und Lear hervorgegangen sind aus der damaligen Hinnneigung Shakespeares zu tragischen Problemen, so läßt sich doch hier nicht sagen, daß der Dichter den Gegenstand wählte, weil er ihm geeignet schien, seinen eignen Seelenstimmungen Gestalt zu verleihen; offenbar war es hier in erster Linie die rein künstlerische Seite seiner Aufgabe, die ihn zur Gestaltung des Stoffes hinzog. Beim Macbeth war die Stoffwahl außerdem noch durch die Rücksicht auf den königlichen Gönner der Schauspielertruppe bestimmt, denn das neue Herrscherhaus der Stuarts betrachtete Banquo als seinen Ahnherrn, und Jakob I. war sehr erfreut, als bei seinem Einzug in Oxford 1605 drei Studenten als ‚Sibyllen‘ verkleidet ihm und seiner Gattin entgegen traten und die sagenhafte Prophezeiung erst lateinisch, dann englisch vorführten. Außerdem konnte Jakob I. in Shakespeares Drama nicht nur als König, sondern auch als gelehrter Verteidiger des Hexenglaubens die Schmeicheleien seiner Hofschauspieler empfangen.¹

Aber trotz dem aktuellen Interesse, das dieser Stoff durch den Regierungsantritt Jakobs I. gewann, ist es doch zu verwundern, daß aus früherer Zeit nichts von einer Dramatisierung der Schicksale Macbeths bekannt ist, die schon 1582 von dem schottischen Geschichtschreiber Buchanan als ‚*theatris aptiora quam historiae*‘ bezeichnet wurden und den stoffhungrigen englischen Playwrights in ihrem Holinshed bequem zugänglich waren.² Auch Shakespeare hat aus dieser Quelle geschöpft, doch hat er auch hier den Bericht des Chronisten mit voller künstlerischer Freiheit umgestaltet. Die

1) Hierüber s. o. Bd. IV S. 136 ff. 2) Buchanans Worte u. a. bei Krüger. Die Sage von Macbeth (*Palæstra* 39) S. 151. Kemp erwähnt 1600 eine ‚*miserable stolen story of MacJoel or Macdobeth or Macsomewhat*‘; das Buchhändlerregister verzeichnet 1597 eine ‚*ballad of Macdobeth*‘, doch ist hier die Beziehung auf Macbeth sehr fraglich. Allerdings werden in den Balladen öfters die Stoffe von Dramen wiederholt, und das Register erwähnt zusammen mit Macdobeth die ohne Zweifel auf einem Drama beruhende ‚*ballad, entitled The taming of a Shrew*‘. Beide Belegstellen bei Furness S. 387, die Oxfordter Szene ebd. S. 378, die betr. Stellen aus Holinshed S. 355 ff. und bei Boswell Stone S. 18 ff.

weitläufige Erzählung von den Kriegen Duncans gegen die Norweger und gegen die aufständischen Barone ist in den Einleitungsszenen kurz zusammengedrängt, wir erfahren von dem allen nur so viel, als nötig ist um den Mannesmut Macbeths ins rechte Licht zu setzen; spätere Ereignisse, wie die Prophezeiung der drei Weiber und die Ernennung zum Than von Cawdor erscheinen bei Shakespeare mit diesen Taten so eng verbunden, daß alles mit der höchsten Wirkung Schlag auf Schlag aufeinander folgt. Dasselbe gilt für die Erhebung von Duncans Sohn Malcolm zum Herzog von Cumberland und Thronfolger: nach dem Bericht der Chronik hatte Macbeth anfangs gehofft, die Königskrone werde ihm ‚by the divine providence‘ zufallen, da er nach schottischem Recht als der Vetter des Königs berufen war, die Regierung anzutreten, wenn dieser keine Nachkommen in regierungsfähigem Alter hinterließ. Erst nach dieser Erhöhung Malcolms machte er, aufgestachelt von seiner ehrgeizigen Frau, in Gemeinschaft mit Banquo eine Verschwörung und erschlug den König (1040). An die Stelle dieser offenen Gewalttat setzt Shakespeare den Meuchelmord, den er mit freier Benutzung eines anderen Ereignisses schildert, über das Holinshed schon früher berichtet hatte, nämlich die Ermordung des Königs Duff durch den Than Donwald (972). Duff war durch Hexenkünste in eine schwere Krankheit verfallen, die ihm den Schlaf benahm, er ließ einige Verwandte Donwalds als Mitschuldige an dieser Hexerei hinrichten, und Donwald, auch wieder von seinem Weib aufgereizt, beschloß sich zu rächen. Die Gelegenheit ergab sich, als Duff auf Donwalds Schloß als Gast verweilte. Am Abend vor seiner Abreise überreichte er noch den Schloßbewohnern wertvolle Geschenke und begab sich dann zur Ruhe; die Diener, die bei ihm Wache halten sollten, wurden von Donwalds Weib durch einen betäubenden Trank unschädlich gemacht. Nun drang Donwald in das Schlafgemach ein und durchschnitt dem König die Kehle, am andern Morgen tötete er die Diener als die angeblichen Schuldigen, doch trug er seine Entrüstung und Verzweiflung so übereifrig zur Schau, daß einige von den Lords Verdacht schöpften. Auch weiß die Chronik von allerlei Prodigien zu berichten, die zur Zeit der Ermordung Duffs

das Land in Schrecken setzten. Alle diese Züge hat Shakespeare für seine Schilderung der Schreckensnacht verwertet. Freilich ergab sich hieraus eine starke Unwahrscheinlichkeit, denn wenn die Söhne des Königs nach der Ermordung des Vaters fliehen, so ist dies nach der offenen Gewalttat Macbeths, wie sie in der Chronik erzählt wird, durchaus verständlich, nicht aber, wenn der Mörder unbekannt ist. Auch im folgenden Teil sind die Ereignisse zusammengedrängt; nach der Chronik regiert Macbeth zehn Jahre lang klug und gerecht, bis dann wieder seine tyrannische Natur zum Durchbruch kommt und er sich gegen Banquo wendet, der natürlich nicht von den königlichen Schauspielern als Mitschuldiger Macbeths vorgeführt werden durfte. Während die Chronik erzählt, Banquo sei erschlagen worden, als er eines Abends von einem Gastmahl bei Macbeth zurückkehrte, hat Shakespeare die Zeitfolge umgedreht und läßt Banquo als Geist beim Gastmahl erscheinen. Im übrigen hat er dann bis zum Schluß die Hauptzüge und viele Einzelheiten der historischen Erzählung beibehalten.

Mit keinem der früheren Dramen Shakespeares zeigt ‚Macbeth‘ eine so nahe Verwandtschaft wie mit ‚Richard III.‘ In beiden Fällen ist der Stoff aus Holinsheds Chronik ebenso glücklich gewählt, wie meisterlich verarbeitet. In beiden Fällen entwickelt sich vor uns mit machtvoll überwältigender Folgerichtigkeit das uralte tragische Motiv des maßlosen Strebens nach der höchsten irdischen Gewalt, das den Frevler zu grauenhaften Verbrechen anstachelt und ihn dann in den Abgrund des Verderbens stürzen läßt. Und in beiden Fällen rafft sich der große Verbrecher vor seinem Sturz noch einmal zu gewaltigem Heroismus auf, und am Schluß eröffnet sich nach allen den Greueln der Ausblick auf eine neue bessere Zeit unter dem Herrscherhause, das jetzt den Thron des Reiches bestiegen hat. Doch zeigt Richard III., der von Anfang an unverändert mit seinen scharfen, grotesken Zügen vor uns steht, im Gegensatz zu den komplizierten Vorgängen in der Seele Macbeths, die der Dichter vor uns bloßlegt, wie sich seine psychologische Kunst im Laufe von zehn Jahren verfeinert und vertieft hatte.

Daneben zeigt Macbeth eine gewisse stoffliche Verwandtschaft mit den Kriminaltragödien, die um das Jahr 1600 das

Londoner Repertoire beherrschten und vorzuführen pflegten, wie die verbrecherischen Gedanken bis zu ihrer Ausführung reiften, und wie dann die Verbrecher, von Schuldbewußtsein und wahn-sinniger Angst vor Entdeckung gepeinigt, endlich der strafenden Gerechtigkeit verfielen. Aber im ‚Macbeth‘ ist eine solche Reihe von nervenerschütternden Begebenheiten aus der bürgerlich-polizeilichen in die heroische Sphäre erhoben und von den geheimnisvollen Schauern der Nacht und des Geisterreiches umkleidet. Bei Holinshed sind es drei Weiber, ‚in strange and wild apparell‘, die dem Macbeth und Banquo auf offenem Feld begegnen; nach der gewöhnlichen Meinung waren sie entweder ‚the weird sisters, that is as ye would say the goddessess of destinie‘, oder gewisse Nymphen oder Feen, die durch nekromantische Wissenschaft die Prophetengabe besaßen. Später wurde dann Macbeth ‚von gewissen Zauberern‘ gewarnt, doch andererseits beruhigte ihn ‚eine gewisse Hexe‘ durch die Versicherung, daß keiner, den ein Weib gebär, ihn töten könne und daß er unbesiegt bleiben werde, bis der Birnamswald nach Dunsinan komme.¹ Alle diese Prophezeiungen übertrug Shakespeare auf seine drei Hexen, die er mit dem entsprechenden schauerlich-grotesken Apparat ausstattete und ganz so schilderte, wie es in diesem Zeitalter der Hexenprozesse den Vorstellungen des Pöbels und der gelehrten Richter entsprach.² Offenbar sollte der Keim des Bösen nicht erst durch die Hexen in die Seele Macbeths geworfen werden, der schon früher mit verbrecherisch-ehrgeizigen Gedanken beschäftigt war und der dämonischen Beredsamkeit seiner Gattin gewiß auch ohne die Prophezeiung unterlegen wäre; aber durch die wunderbare Voraussagung wird in uns die Empfindung verstärkt, daß die Personen der Tragödie mit unerbittlicher Notwendigkeit aus ihrem innersten Wesen heraus ihre Handlungen vollführen. Wenn der junge Goethe in seiner enthusiastischen Shakespeare-Rede von dem Dichter

1) Über anderweitiges Vorkommen ähnlicher Prophezeiungen vgl. die Zusammenstellung bei Krüger S. 68 ff. 2) Wenn Barnabe Riche 1614 (vgl. Munro I, 248) von gewissen ‚artificial deformed periwigs‘ sagt: ‚they were fitter to furnish a theatre, or for her that in a stage-play should represent some hag of hell, than to be used by a Christian woman‘, so können wir daraus jedenfalls auch auf die Ausstaffierung der Hexen im Macbeth schließen.

sagt: ‚seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt, in dem das Eigentümliche unseres Ichs, die prätendierte Freiheit unseres Willens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt‘, so gilt das vor allem für ‚Macbeth‘, wo uns der Dichter wie nirgends anderwärts den Schauer dieses Geheimnisses empfinden läßt. Und ebenso eröffnet sich uns hier der Einblick in noch ein anderes Geheimnis des dichterischen Schaffens. Während wir beim Hamlet, Othello und Lear überzeugt sein können, daß Shakespeare etwas von den Seelenstimmungen des Melancholikers, des Eifersüchtigen, des vom Undank der Welt Verfolgten selber durchlebte, waren die Stimmungen des Macbeth in ihm gewiß nur insofern lebendig als — nach den Worten Jean Pauls — in jedem Menschen alle Formen der Menschheit wohnen. Auch die Beobachtung des Treibens der Menschen um ihn her konnte in diesem Fall ihm nichts gewähren. Und doch hat er in der Charakterentwicklung des verbrecherischen Paares eines der höchsten Wunder seiner Poesie vollbracht und auch das zweite Wunder, von dem Jean Paul redet, trifft ein, daß nämlich in solchem Falle der Leser die Schilderung getroffen findet, ohne auf ihr Urbild in der Wirklichkeit gestoßen zu sein.¹ Und wenn Shakespeare die Lady Macbeth nach der schauerlichen Bankettszene vom Schauplatz verschwinden läßt und sie dann mit weiser künstlerischer Berechnung nur noch einmal in der Nachtwandlerszene des letzten Aktes uns vor die Augen stellt, so hat er in der verschiedenen Art, wie das Bewußtsein des Verbrechens in Macbeths und in ihrem Innern fortwirkt, ein Seelengemälde hingestellt, dessen tiefe Wahrheit auch von denen empfunden wird, die sich darüber keine klare Rechenschaft geben. Auch kommt in beiden Charakterentwicklungen das uralte Motiv der tragischen Ironie zu erschütterndster Wirkung, z. B. wenn Macbeth dem scheidenden Banquo heuchlerisch zuruft, er möge doch rechtzeitig zum Fest zurückkehren, bei dem dann die Schreckgestalt seines Geistes erscheint, oder wenn Lady Macbeth nach der Mordtat sagt, das Blut an den Händen lasse sich leicht mit ein wenig

1) Über diese Worte Jean Pauls vgl. Wetz in der Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte N. F. 9, 153 ff.

Wasser abwaschen und sie dann als Nachtwandlerin sich vergeblich abmüht, die Blutspuren an ihrer Hand zu tilgen.¹ Shakespeare läßt uns den elenden freudlosen Seelenzustand des Verbrecherpaares auf tiefste mitempfinden, der bei Macbeth noch durch eine Neigung zu grüblerischer Reflexion verstärkt ist und ihn dadurch unsrer Teilnahme näherbringt, als dies bei andern Verbrechergestalten des Dichters der Fall ist. Die furchtbarste Wirkung tritt ein, wenn diese Selbstbetrachtungen Macbeths sich wie in der Vision des Dolches bis zur Halluzination steigern.²

Die Wirkung ist um so gewaltiger, als hier mit der höchsten Energie das Interesse auf die zwei Hauptpersonen konzentriert erscheint; nirgends anderwärts bei Shakespeare haben die Nebenpersonen ein so geringes Maß von selbständiger Bedeutung, sie sind durchaus der Haupthandlung untergeordnet, die sich mit einer so großartigen Geschlossenheit und Folgerichtigkeit entwickelt wie in keinem andern Drama Shakespeares. ‚Macbeth‘ erhält dadurch eine Verwandtschaft mit dem klassischen Typus des Dramas, die sich schon äußerlich darin zeigt, daß die Verszahl etwa halb so groß ist wie im ‚Hamlet‘ oder in ‚Antonius und Kleopatra‘. Wir brauchen deshalb durchaus nicht anzunehmen, wie das die meisten Erklärer tun, daß Macbeth in der Folioausgabe unvollständig überliefert sei.³ Doch ist auch hier, ebenso wie wir das schon wiederholt beobachten konnten, die Schwierigkeit nicht völlig überwunden, die sich aus dem Übergang von dem Höhepunkt im dritten Akt zu der tragischen Schlußkatastrophe ergibt. Nach der Erscheinung von Banquos Geist in der großen Bankettszene folgt die überflüssige Szene zwischen Hecate und den Hexen, die noch durch einen im Text nicht mitgeteilten Hexengesang erweitert werden sollte⁴, dann

1) Zur tragischen Ironie im Macbeth vgl. Bradley S. 338. 2) Doch ist die Erscheinung des blutbefleckten Banquo, wenn er auch sprachlos bleibt, nicht als eine Halluzination zu betrachten. Dies ergibt sich schon aus der Bühnenanweisung der Folio: ‚The Ghost of Banquo enters and sits in Macbeth's place‘. Wie bereits Spalding (Elizabethan Demonology, 1879) mit Recht annahm, ist die Erscheinung als ein Teufel gedacht, der sich in die Gestalt des Gespenstes verkleidete, vgl. III 4, 100ff. u. s. o. S. 263. 3) S. o. Bd. IV S. 283, 325; Bradley S. 462. 4) In dem handschriftlich erhaltenen Drama Middleton's ‚The Witch‘, das 1778 ans Licht gezogen wurde, kommen zwei Wechselgesänge zwischen Hecate, ihren dienenden

der vierte Akt, in welchem das große Schaustück der Szene am Hexenkessel für das Publikum jener Zeit durch die Prophezeiung der künftigen Schicksale des Landes noch ein besonderes Interesse erhielt. Im übrigen ist dieser Akt durch die Schicksale des Macduffschen Hauses ausgefüllt, wo Shakespeare uns wieder eine jener rührenden Kindergestalten zeigt, die in der zartesten Blüte vom Tode getroffen werden: ein Knäblein, das bei all seinem naiven, mit leichtem Humor angehauchten Geplauder uns doch erkennen läßt, daß es aus einem edeln Heldengeschlecht stammt. In der folgenden Szene zwischen Malcolm und Macduff hat sich Shakespeare eng an Holinshed angeschlossen, wo Malcolm auf eine ziemlich abgeschmackte Weise sich selber als einen schlechten Menschen darstellt, um Macduffs Gesinnung zu erproben. Shakespeare hatte dabei, wie vielleicht auch an einigen andern Stellen des spätern Teils wohl kaum einen andern Grund, als die Ausdehnung des Stücks auf die ungefähre Länge der gewöhnlichen Theaterspielzeit zu bringen; bei den Hecateszenen wäre es sogar denkbar, daß Shakespeare selber sich um diese Ausdehnungsarbeit gar nicht bekümmerte und daß die Schauspielertruppe sie von einem andern Playwright besorgen ließ. Dagegen ist die Pförtnerszene, was auch von Coleridge und andern dagegen vorgebracht worden sein mag, ohne jeden Zweifel echt shakespeareisch; die Schwierigkeit, dem Clown auch in der Tragödie sein traditionelles Recht zu gewähren, ist hier mit einem glücklicheren Griff überwunden, als z. B. im Othello oder Antonius und Kleopatra.¹

Im übrigen kommt auch in den beiden Lustspielen, deren Entstehung wir in diese Zeit setzen dürfen, ‚Ende gut, alles gut‘ und ‚Maß für Maß‘, das komische Element nicht in der früheren Art zur Entfaltung.

Für die genauere Datierung von ‚Ende gut, alles gut‘ (‚All's well that ends well‘, zuerst erschienen in der Folio von

Geistern und den Hexen vor, von denen bei Shakespeare III 5, 33 und IV 1, 43 nur die Anfangszeilen angeführt sind; ein Abdruck dieser Gesänge u. a. bei Delius und bei Furness S. 393 ff. Über das wechselseitige Verhältnis dieser Gesänge brauchen wir uns hier nicht den Kopf zu zerbrechen, aber Middletons Drama ist, wie später bei dessen Besprechung noch dargelegt werden soll, ohne Zweifel nach dem Macbeth verfaßt. 1) S. o. Bd. IV S. 277.

1623) fehlen uns freilich die Anhaltspunkte. Es wurde zwar schon früh die Ansicht aufgestellt, dieses Drama sei kein anderes als das von Meres 1598 in seiner Aufzählung der Dramen Shakespeares erwähnte ‚Love’s Labour’s won‘. Daß dieser Titel auf unser Drama passen würde, ist ja unverkennbar, aber ebenso würde er auf mindestens neunundneunzig Prozent von allen Komödien der Weltliteratur passen. Auch ist es kaum zweifelhaft, daß das Drama von vornherein den Titel ‚All’s well that ends well‘ führte, da diese Worte mehrmals mit solchem Nachdruck im Text wiederholt werden, während in den andern Dramen Shakespeares, die einen allgemein gehaltenen Titel führen — Love’s Labour’s lost, What you will, As you like it, Measure for Measure —, dieser Titel nur im letzterwähnten Fall und zwar auch nur ein einziges Mal (V 416) im Text selber vorkommt. Daß von vornherein zwei abstrakte Sätze nebeneinander als Titelbezeichnungen gangbar gewesen wären, steht auch in Widerspruch mit dem gewöhnlichen Gebrauch bei solchen Titelbezeichnungen, denn bei den Doppeltiteln (z. B. Twelfth Night or What you will; Hoffman or the Revenge for a Father, Epicoene or the Silent Woman usw.) pflegt der eine speziell, der andere allgemein gehalten zu sein. Und außerdem haben wir, wie schon früher bemerkt, auch nicht den Schatten eines Beweises dafür, daß alle von Shakespeare gedichteten Dramen auf uns gekommen sind.¹

Doch führen die Vertreter der ‚Love’s Labour’s won‘-Theorie noch ein andres Argument ins Feld. Sie weisen auf den scheinbaren Widerspruch hin, der darin liegt, daß in ‚Ende gut, alles gut‘ eine Eigentümlichkeit der früheren Dramen — nämlich die zahlreichen Reime — mit unverkennbaren Eigentümlichkeiten der Sprache und des Stils der späteren Dramen vereinigt sind und wollen diesen Widerspruch dadurch erklären, daß das spätere Drama durch Umarbeitung des früheren entstanden sei. Nun ist es zwar im allgemeinen richtig, daß die Reime in den früheren Dramen häufiger sind als in den späteren, doch bieten sie uns keineswegs einen untrüglichen Anhaltspunkt für die Datierung, da ja hier die Natur des Stoffes und die augenblick-

1) S. o. Bd. IV S. 94.

liche Laune des Dichters mit in Betracht kommen; andere äußere Kennzeichen für die Abfassungszeit, bei denen eine bewußte Willenstätigkeit des Dichters ausgeschlossen ist, sind hier von weit größerer Bedeutung. Und diese Kennzeichen, vor allem die häufigen Elfsibler und Enjambements ergeben für unser Drama eine Entstehungszeit im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, jedenfalls in einer späteren Epoche als das Zeugnis des Meres. Diese für die spätere Zeit so charakteristischen Enjambements finden sich in ‚Ende gut, alles gut‘ sogar auch in den Reimzeilen¹ und geben der Reimtechnik einen ganz andern Charakter, als sie ihn in den früheren Dramen trägt. Außerdem müßte man, wenn man die Verbindung der häufigen Reime mit den späteren Stileigentümlichkeiten durch eine spätere Umarbeitung erklären wollte, zu der Annahme genötigt sein, daß diese Umarbeitung sehr gründlich und sehr tiefeingreifend war, während eine nähere Betrachtung uns zeigen wird, daß wir hier ein sehr rasch und sorglos hingeworfenes Stück vor uns haben.²

Und damit steht auch der Ton und die Stimmung des Dramas durchaus nicht in Widerspruch. Shakespeare wollte hier offenbar ein Werk in ähnlicher Art schaffen wie ‚Viel Lärm um Nichts‘ und ‚Was ihr wollt‘; er entlehnte auch hier aus dem italienischen Novellenschatz eine phantastisch-romantische Liebesgeschichte und erfand dazu eine komische Nebenhandlung. Aber es mangelt der farbige Glanz und die heitere Fülle der früheren Zeit; man hat den Eindruck, daß er die Arbeit nur unternahm, um seiner Truppe auch wieder einmal eine Komödie zu liefern, daß er aber diesmal nicht mit der ganzen Kraft seiner Seele sich in die Situation versenkte, daß er den früheren übermütig spielenden Humor und die zarte Poesie der Liebesromantik in dieser Zeit der großen Tragödien nicht wieder er-

1) Z. B. II 3, 81f.:

Love make your fortune twenty times above
Her that so wishes and her humble love.

2) Hertzberg (Shakespeares Werke ed. Ulrici II, 349) bemerkt vollkommen richtig gegen die Annahme einer späteren Umarbeitung: „man müßte annehmen, daß der Dichter mit Absicht von Anfang bis zu Ende seinen klaren Ausdruck angedunkelt, den einfachen Satzbau verwickelt und die regelmäßigen und glatten Verse anormal und holprig gemacht habe“.

reichte und sich noch weniger als sonst die Ausgleichung von Widersprüchen und mangelhaften Motivierungen angelegen sein ließ. Und doch hätte Shakespeare gerade hier seine ganze Kraft einsetzen müssen, wenn er unsern innern Anteil an der dargestellten Begebenheit hätte erregen wollen. Den Stoff entnahm er aus einer Novelle in Boccaccios Decamerone (III 9), die mit all ihrer phantastischen Unwahrscheinlichkeit schon früher in den naiven dramatischen Stil der Florentiner Rappresentazioni übertragen worden war¹; sie war in englischer Sprache durch die Übersetzung in *Painters Palace of Pleasure* (I 38) leicht zugänglich. Shakespeare hält sich hier ziemlich genau an sein Vorbild. Schon dort wird erzählt, wie das Mädchen, das den König von Frankreich von einer schweren Krankheit geheilt hat, sich zur Belohnung die Hand eines stolzen Ritters ausbittet, der sich nur widerwillig mit ihr vermählt und sie gleich nach der Hochzeitsfeier verläßt, um in Italien Kriegsdienst zu tun; er erklärt, er wolle sie erst dann als seine Gattin aufnehmen, wenn sie ihm den Ring, den er am Finger trage und ein Kind, das er mit ihr gezeugt habe, vorzeigen könne. Diese Bedingungen erfüllt die verstoßene Frau; sie zieht als Pilgerin nach Italien und setzt sich dort mit einem Mädchen in Verbindung, dem der Ritter nachstellt. Das Mädchen läßt sich von ihr dazu bereden, daß es dem Ritter scheinbar eine nächtliche Zusammenkunft bewilligt, aber bei dieser Zusammenkunft nimmt die Frau im Dunkeln die Stelle des Mädchens ein und wird dadurch in-stand gesetzt, das scheinbar Unmögliche zu vollbringen.

Shakespeare hat mit einzelnen ergreifenden Zügen die treue Helena geschildert, die zuerst den stolzen Ritter, ohne daß er etwas davon weiß, von ferne scheu verehrt, wie ein Indier die Sonne anbetet, und dann, als er sich von ihr losreißt, um in den Krieg zu ziehen, hat sie wieder für ihn Worte der rührendsten Zärtlichkeit; vor allem aber war es eine glückliche Neuerung Shakespeares, uns Helena dadurch näher zu bringen, daß die alte Gräfin, die Mutter des stolzen Bertram, sie so herzlich liebt und hochschätzt. Aber trotz allen den zarten, poetischen Einzelzügen dürfen wir doch nicht daran denken, wie unendlich viel

1) S. o. Bd. II S. 210.

schöner in ‚Was ihr wollt‘ das liebende Mädchen geschildert ist, das sich über das konventionelle Gebot der weiblichen Zurückhaltung hinwegsetzt und sich dem geliebten Manne vertraulich nähert. In ‚Ende gut, alles gut‘ war freilich durch den überlieferten Stoff die Aufgabe viel schwerer gemacht, aber auch die Stimmung des Dichters stand offenbar nicht auf der früheren Höhe. Und dem jungen Ritter Bertram, der von allen Personen des Stücks so scharf getadelt wird, kann man es doch wirklich nicht so sehr übelnehmen, wenn er sich nicht ein Mädchen bloß aus dem Grunde als Ehefrau aufzwingen lassen will, weil sie von ihrem Vater ein Rezept gegen die Krankheit des Königs geerbt hat.¹ Daß aber diese Abneigung ihren Hauptgrund darin hatte, daß Bertram schon in ein anderes Mädchen, die Tochter Lafeus, verliebt war, dies erfahren wir erst aus der Schlußszene, in der sich jedoch Bertram im übrigen von einer sehr widerwärtigen Seite, als Lügner und Verleumder zeigt. Diese große Schlußszene ist offenbar sehr flüchtig hingeworfen; es wäre in ihr die Möglichkeit zu einer viel stärkeren theatralischen Wirkung enthalten gewesen. Die ganze Charakterisierung Bertrams ist aber einer der stärksten Beweise dafür, daß in solchen Fällen, wo Shakespeares Charakterzeichnung uns nicht einleuchtet, wir dies durchaus nicht immer aus unsrer mangelhaften Fähigkeit des Eindringens in seine Absichten zu erklären haben, und daß sehr wohl auch der Fehler auf der Seite des Dichters liegen kann.

Die komische Nebenhandlung nimmt einen sehr breiten Raum ein; ähnlich wie in den Malvolioszenen in ‚Was Ihr wollt‘ dreht sich alles darum, daß ein anmaßlicher Mensch mystifiziert und beschämt wird. Die Situation, wie der Schwindler Parolles mit verbundenen Augen hereingeführt wird und glaubt, sich unter völlig fremden Menschen zu befinden, dann aber zu seinem Entsetzen erkennt, daß er vor denen, die ihm am nächsten stehen, sich in seiner ganzen Erbärmlichkeit offenbart hat, kann wohl einer starken theatralischen Wirkung gewiß sein, doch tönt uns aus dieser Wiederholung der Falstaff-

1) Vgl. die geistreiche Verteidigung Bertrams von Coleridge (Table talk; July 1, 1833).

Situation das helle fröhliche Lachen der früheren Zeit nicht mehr entgegen und auch der Narr hält sich nicht auf der Höhe seiner Amtsgenossen in den früheren Stücken. Interessanter ist der humoristisch gefärbte alte Biedermann Lafeu, in welchem ein ähnlicher Typus dargestellt ist, wie ihn einige Jahre vorher Dekker in dem alten Furio in seiner ‚Patient Grissill‘ vorgeführt hatte. Neu hinzugekommen ist auch die sympathisch gezeichnete Gräfin, die einzige Rolle einer älteren Anstandsdame in Shakespeares Komödien. Mit den feinsten Zügen ist aber die Gestalt des kranken Königs von Frankreich herausgearbeitet, der in so wohlerwogenen Worten seine abgeklärte Lebensweisheit äußert¹; hier zeigt sich wie in so manchen Zügen Helenas, daß Shakespeares Geist auch in diesem rasch hingeworfenen und nicht sonderlich geratenen Werke sich nicht verleugnet.

‚Maß für Maß‘ ist gleichfalls erst in der Folioausgabe 1623 erschienen, doch hat sich eine Notiz erhalten², wonach diese Komödie am St. Stephanstag (26. Dez.) 1604 von der Shakespearischen Truppe bei Hof aufgeführt wurde. Und sie wird schwerlich lange vorher entstanden sein; die Betrachtung des Inhalts, des Stils, der Verskunst weist uns durchaus auf die Zeit der Tragödien und der ‚bitter comedies‘. Dazu kommt noch, daß Shakespeare, wie bereits Tyrwhitt und Malone bemerkten, vermutlich an den ihm so gnädig gesinnten König und an sein Verhalten beim Einzug in England dachte, wenn er den Herzog Vincentio als einen Herrscher schilderte, der zwar sein Volk liebt, aber dessen geräuschvolle Huldigungen so viel wie möglich von sich abwehrt, und Hart hob mit Recht hervor, daß Shakespeare, der selber von einer ‚retiring disposition‘ war, diese Sinnesart des Königs verstehen und mitfühlen mußte.

Bei ‚Ende gut, alles gut‘ hatten wir die deutliche Empfindung, daß der Dichter den gewählten romantischen Komödien-

1) Daß Shakespeare möglicherweise selber diese Rolle übernahm, die zu dem, was wir über seinen schauspielerischen Charakter wissen, so gut paßt, darüber s. o. Bd. IV S. 455. 2) In den o. S. 407 erwähnten Accounts of the Revels.

stoff nicht mit jener heitern Liebe zur Sache gestaltete wie in früherer Zeit; er mochte das wohl selber empfinden und wählte daher in der nächsten Komödie, die er für seine Truppe schrieb, eine Begebenheit, die mit seiner damaligen Stimmung mehr in Einklang stand, die zwar einen äußerlich befriedigenden Ausgang hat und sogar mit drei Heiraten schließt, in der sich aber doch die Macht des Bösen im Getriebe der Welt ebenso schrecklich offenbart wie in den großen Tragödien. Der Gedanke, daß das Laster in der Welt so oft mit den Attributen der offiziellen Gewalt und einer respektablen Lebensstellung umkleidet ist, kommt bei dem Dichter in dieser Epoche immer wieder zum Ausdruck, und auch der alte Lear schleudert seine Flüche gegen die Schlechtigkeit, welche sich in einem achtungsgebietenden Gewand so bequem verbergen läßt. Und in dem männlichen Hauptcharakter konnte Shakespeare ebenso wie in Macbeth darstellen, wie die Seele durch die Gewalt des Bösen ergriffen und immer tiefer herabgezogen wird. Der Stoff ist in der Literatur sehr weit verbreitet und ist uns auch im Drama schon fünfmal begegnet¹: ein Richter wird von der Frau oder Schwester eines zum Tode Verurteilten um Begnadigung angefleht, er verspricht die Begnadigung, wenn das Weib seine Wollust befriedigen will; aber nachdem sie sich ihm hingegeben hat, läßt er die Hinrichtung dennoch vollziehen. In manchen Versionen wird hierauf dargestellt, wie der Landesherr den Richter zwingt, das Weib zu heiraten, ihn aber nach der Vermählung hinrichten läßt, in andern erreicht das Weib durch seine Bitten, daß der Mann, dem sie eben die Hand gereicht hat, vom Landesherrn begnadigt wird. Letzteren Abschluß hat die Geschichte in den Hecatommithi des Giraldi Cinthio (VIII 5), wo die Begebenheit sich zur Zeit des Kaisers Maximilian in Innsbruck abspielt, und offenbar von Giraldi Cinthio entlehnte die Begebenheit Shakespeares älterer Zeitgenosse George Whetstone, der sich nach einem ausschweifenden und abenteuerlichen Leben der literarischen Erwerbstätigkeit zuwandte und die Geschichte zuerst (1578) als Drama in unbeholfenen Versen, dann auf Grund seines eignen Dramas als Novelle in affektierter Prosa

1) S. o. Bd. II S. 399, 435; Bd. III S. 47, 425; Bd. IV S. 26.

vorführte.¹ Auf dem Drama *Whetstones* beruht Shakespeares ‚Maß für Maß‘; mehrere Änderungen, die *Whetstone* mit der Geschichte vornahm, hat Shakespeare beibehalten. Bei *Giraldi Cinthio* wird der Bruder des Mädchens wegen Notzucht zum Tode verurteilt; bei *Whetstone* hat der Bruder kein solches Verbrechen begangen, er ist dem Tode verfallen, weil nach einem Gesetz des Landes jeder außereheliche Geschlechtsverkehr mit Hinrichtung bestraft wurde, ein Gesetz, das zwar in Vergessenheit geraten war, das aber der sittenstrenge Richter wieder aufleben ließ. So hat *Whetstone* eine neue, höchst seltsame Voraussetzung für die überlieferte Begebenheit geschaffen, doch hat er sie dadurch um den bedeutsamen Zug bereichert, daß der Richter, der durch sein strenges Gebot die menschliche Natur meistern will, nun selber dem sinnlichen Trieb nicht widerstehen kann und schlimmer als alle andern gegen sein eignes Gebot sündigt, eine tragische Ironie, die allerdings erst bei Shakespeare zu voller Wirkung kommt. Doch spricht nichts dafür, daß Shakespeare, wie manche Erklärer annehmen, sich seinen Angelo als Puritaner dachte. Hätte er diesem Charakter eine polemische Spitze gegen die verhaßte Sekte geben wollen, dann hätte er das gewiß deutlicher hervorgehoben; er hätte sich ja in dieser Hinsicht, wie das Beispiel seiner theatralischen Kollegen beweist, durchaus nicht zu genieren brauchen. In anderer Hinsicht hat *Whetstone* die Scheußlichkeit der überlieferten Geschichte abgeschwächt. Während bei *Giraldi Cinthio* der Richter dem betrogenen Mädchen am nächsten Morgen die Leiche des hingerichteten Bruders übersendet, läßt bei *Whetstone* der Gefängniswärter den Befehl zur Hinrichtung unausgeführt und schickt der Schwester den Kopf eines kurz vorher hingerichteten Verbrechers, der dem Bruder einigermaßen ähnlich sah, so daß am Ende des Stücks der vermeintlich Tote wieder erscheinen kann und der Abschluß durch eine glückliche Ehe zwischen dem Richter und der Schwester wenigstens

1) Die Novelle ist ein Bestandteil von *Whetstones* Rahmenerzählung ‚*Heptameron of civil discourses*‘ (1582). Die Erzählerin heißt dort *Isabella*, und vielleicht ist Shakespeare dadurch veranlaßt worden, der weiblichen Hauptperson diesen Namen zu geben, bei *Whetstone* heißt sie *Cassandra*.

nicht in dem Grade widerwärtig und abstoßend ist, wie in der Novelle Giraldi Cinthios.¹

Doch hat Shakespeare nicht nur diese Änderungen Whetstones sich zu eigen gemacht, sondern noch eine weitere tiefgreifende Umgestaltung mit der überlieferten Geschichte vorgenommen. Bei ihm geht die Schwester nur scheinbar auf den Antrag des Richters ein; in der Liebesnacht tauscht sie ihren Platz mit einem andern Mädchen, mit dem der Richter sich früher verlobt, das er aber treulos verlassen hatte, so daß der Richter bei aller verbrecherischen Absicht doch keine der Abscheulichkeiten wirklich begeht, die er begehen will; der Bruder wird nicht getötet und die Schwester wird nicht entehrt. Den unwahrscheinlichen Kunstgriff von der Unterschlebung eines anderen Mädchens kennen wir ja schon aus ‚Ende gut, alles gut‘, und es spricht alles dafür, daß Shakespeare diesen Kunstgriff von dem Drama, das er früher verfaßt hatte, auf ‚Maß für Maß‘ übertrug, denn der Charakter der Schwester, wie er ihn gestaltete, konnte eine solche Befleckung wie in der Darstellung Whetstones nicht vertragen.

Durch die Neuschöpfung dieses Charakters hat Shakespeare die Reihe seiner Frauengestalten um eine der wundervollsten Erscheinungen bereichert. Wir dürfen bei Shakespeares Isabella nicht an Whetstones Cassandra denken, die sich erst gegenüber dem Richter, dann gegenüber ihrem Bruder mit redseliger Trivialität über ihre eigene Keuschheit verbreitet, dann aber doch sich bereden läßt, zur Nachtzeit als Page verkleidet zu dem verbrecherischen Wollüstling zu schleichen. Isabella ist

1) In dem Drama ‚Epitia‘, das Giraldi Cinthio auf Grund seiner Novelle dichtete, bleibt der Bruder ebenso wie bei Whetstone am Leben; es stellt sich am Schluß heraus, daß anstatt des Bruders eine andere Leiche untergeschoben war. Danach ist oben Bd. III S. 399 zu ergänzen und zu berichtigen. Albrecht (Neue Untersuchungen zu Shakespeares ‚Maß für Maß‘, Berlin 1914, S. 9 u. ff.), der zuerst auf diese Übereinstimmung aufmerksam machte, vermutet, daß Whetstone das Drama Cinthios benutzt habe. Dies ist jedoch kaum möglich, da die Epitia erst fünf Jahre nach Whetstones Drama (Venedig 1583) im Druck erschien und vorher niemals aufgeführt wurde. Bei Shakespeare tritt insofern eine Milderung ein, als das vermeintliche Haupt des Bruders nicht der Schwester, sondern dem Statthalter überbracht wird.

unter Shakespeares Frauengestalten die einzige, die von sinnlicher Liebe völlig unberührt erscheint; wenn sie am Anfang des Dramas im Begriff steht, in einen Nonnenorden einzutreten, so ist das ein neuer Beweis von Shakespeares Sympathie und Hochschätzung für das katholische Klosterwesen. Dabei ist die reine Jungfrau durchaus nicht als abstrakte Tugendheldin geschildert, Shakespeare hat ihr das gewaltigste und leidenschaftlichste dramatische Leben eingehaucht, wenn sie die Verworfenheit des scheinbar so korrekten und sittenstrengen Richters entdeckt oder wenn der Bruder in seiner Todesangst ihr zu-redet, sie möge ihm doch durch das Opfer ihrer Jungfräulichkeit das Leben retten. Diese beiden Szenen haben offenbar dem Dichter gleich als er dem Stoffe sich zuwandte, als große Aufgaben vorgeschwebt und sie sind dem Höchsten ebenbürtig, was er im Macbeth und im Othello an dramatischer Wirkung erreicht hat.

Freilich war es eine schwere Aufgabe, von diesen Höhepunkten den Weg zu einem ‚befriedigenden‘ Komödienschluß nach der herkömmlichen Art zu finden, und Shakespeare hat auch nicht seine volle Kraft dafür eingesetzt. Indem er durch das abgenutzte Motiv von der untergeschobenen Braut den widerwärtigen Schluß zu mildern suchte, schädigte er das Interesse an der Gestalt des Richters; dieser erscheint nicht mehr als ein starrer Rigorist, der plötzlich der Macht des Bösen erliegt, sondern als ein von Haus aus gemeiner und kümmerlicher Geselle, der die Braut wegen eines Vermögensverlustes sitzen läßt und außerdem seinen feigen Rückzug noch durch verleumderische Verdächtigung ihrer Tugend rechtfertigen will. Indes hat Shakespeare mit Recht diesen Tatbestand in den ersten Akten maskiert, wo er die Wirkung der großen Haupt-szenen verdorben hätte.

Glücklicher war Shakespeare mit einer andern Zutat zu dem überlieferten Stoff. Bei Whetstone spielt die Begebenheit in einer Stadt, die unter der Herrschaft des Königs Matthias Corvinus von Ungarn steht; der König selber kommt im zweiten Teil des Dramas in diese Stadt und vor seinem Herrschersitz wird der Konflikt ausgetragen. Bei Shakespeare spielt die Handlung in Wien; der Herzog Vincentio von Wien gibt vor,

er wolle verreisen, bleibt aber als Mönch verkleidet in der Stadt. Dieses Motiv von dem Herrscher, der unerkant die Vorgänge in seinem Lande beobachtet, gab Anlaß zu manchen dankbaren Situationen und wurde dann von andern Theaterdichtern öfters nachgeahmt¹, in unserm Fall hat es noch den Vorteil, daß infolge der beständigen Überwachung aller Vorgänge durch den Herzog die Zuschauer bei aller theatralischen Spannung doch überzeugt sein können, daß eine tragische Wendung ausgeschlossen ist. Dabei kann der Herzog, der über dem Getriebe all dieser Leidenschaften steht, mitunter auch die Rolle eines Chorus übernehmen; in seinen Betrachtungen über den Tod (III 1) tritt vielleicht so deutlich wie nirgends anderwärts die geistige Verwandtschaft Shakespeares mit Montaigne hervor.

Shakespeare hat in diesem Falle nicht nach seiner sonstigen Art die romantische Hauptbegebenheit mit einer komischen Nebenhandlung verflochten, das komische Element ist bei ihm, ebenso wie schon vorher bei Whetstone, durch eine Reihe von Szenen ohne rechten Zusammenhang vertreten, in denen die sittenlose Gesellschaft geschildert wird, die der Statthalter durch seine strengen Maßnahmen bekämpfen will. Aber auch diesmal will sich, ebenso wie in ‚Ende gut, alles gut‘, der frühere Humor nicht einstellen; wie dort, so greift Shakespeare auch hier zu dem Auskunftsmittel, die von früher her bewährten komischen Effekte in abgeschwächter Form zu wiederholen; so ist z. B. der Konstabler Elbow mit seinen Fremdwörterverdrehungen offenbar ein jüngerer Bruder Dogberrys. Der Junker Froth, die Kupplerin Frau Overdone, der Bierzapfer Pompejus und wie sie alle heißen sind in moralischer Hinsicht nicht besser und nicht schlechter, als der Kreis, der sich im Wirtshaus zu Eastcheap um Falstaff versammelt, aber der Dichter ist offenbar nicht mehr so darauf gestimmt, ein solches Gesindel jenseits von gut und böse bloß von der scherzhaften Seite zu zeigen. Am ehesten gelingt ihm dies noch in der Szene, wo Pompejus und seine Mitschuldigen vor dem Richterstuhl des Escalus erscheinen, der so hübsch mit ein paar charakteristi-

1) S. o. Bd. IV S. 253.

schen Strichen im Gegensatz zu seinen rigoristischen Kollegen als ein milder, jovialer Herr geschildert ist. Eine große Rolle spielen in den Gesprächen der leichtsinnigen Kavaliere die Späße über syphilitische Krankheitserscheinungen; die Widerwärtigkeit solcher Späße wurde offenbar von dem Shakespeari-schen Publikum nicht so wie von uns empfunden.

In der zweiten Hälfte des Dramas haben wir, wie bereits bemerkt, den deutlichen Eindruck, daß der Dichter, nachdem er die großen Aufgaben, die der Stoff ihm darbot, so glorreich bewältigt hatte, die Weiterführung und Beendigung nicht mehr mit dem vollen Anteil seiner Seele vollbrachte. Nicht nur, daß die psychologische Entwicklung dadurch verdorben wird, daß Angelo im Zusammenhang mit der Unterschlebungsgeschichte schon von vornherein mit einem sittlichen Makel behaftet erscheint, wir bleiben auch darüber im unklaren, ob der Herzog schon vor der Übertragung der Statthalterschaft auf Angelo den Makel in dessen Vergangenheit kannte, in welchem Falle ja das Verhalten des Herzogs gänzlich unbegreiflich wäre.¹ Aber auch die Art, wie er in seiner Verkleidung die Vorsehung spielt, ist höchst seltsam, vor allem, daß er Isabella zunächst in dem schrecklichen Irrtum läßt, ihr Bruder sei hingerichtet. Allerdings ist es ebenso seltsam, daß Isabella in der Schlußszene um Gnade für Angelo bittet, noch ehe sie weiß, daß dessen Befehl zur Hinrichtung Claudios unausgeführt blieb. Die Begnadigung Angelos hat Shakespeare aus der abgeschmackten und rohen Erzählung einfach herübergenommen; wenn Angelo bei Shakespeare vorher die Drohung ausgesprochen hatte, er werde die Hinrichtung Claudios durch Martern verschärfen, falls Isabella sich ihm nicht hingebe, so tritt das Abscheuliche, das in seiner völligen Straffreiheit liegt, nur noch mehr hervor.

1) Merkwürdig ist, wie Richard Wagner den Stoff komödienmäßig umgestaltete, als er 1834 auf Grund von ‚Maß für Maß‘ seine komische Oper ‚Das Liebesverbot‘ dichtete. Bei ihm weiß Isabella schon, als sie den Statthalter um Gnade anfleht, von seiner Treulosigkeit gegen seine Verlobte. Sie erdenkt selber das Auskunftsmittel der Unterschlebung und geht daraufhin scheinbar auf die Bedingung des Statthalters ein. Dem verurteilten Bruder teilt sie die Bedingung des Statthalters bloß mit, um ihn auf die Probe zu stellen. Vgl. K. Reichelt, Richard Wagner und die englische Literatur. Leipzig 1912.

Aber wenigstens bittet Shakespeares Statthalter nicht wie der in Whetstones Komödie um Gnade, sondern bekennt selber, er habe den Tod verdient. Gegenüber dieser Milde wirkt die strenge Bestrafung des Lucio nach Grillparzers treffendem Urteil wie ein Hohn auf den Titel ‚Maß für Maß‘; wenn als Lucios Hauptverbrechen seine boshaften Klatschreden über die Person des Herrschers erwähnt werden, so äußert sich auch darin der hyperloyale Geist der königlichen Schauspielertruppe. Vollkommen überraschend aber ist die Schlußwendung, daß der Herzog der Novizin Isabella seine Hand anträgt. Ich glaube nicht, daß diejenigen recht haben, die in dieser völlig unvorbereiteten Auflösung eine tiefere Bedeutung sehen wollen und meinen, Shakespeare habe in Isabellas Abwendung von der klösterlichen Jungfräulichkeit seine Ansicht über den eigentlichen Beruf des Weibes aussprechen wollen. Viel wahrscheinlicher ist doch die Annahme, daß dieser Teil der Schlußwendung ebenso über das Knie gebrochen ist, wie alles übrige, und daß wir besser tun, bei der Betrachtung dieses Charakters wie überhaupt des ganzen Dramas uns an die Partien zu halten, wo Shakespeare mit der ganzen Gewalt seiner Dichterkraft einsetzte.

Neben den Tragödien ‚Lear‘, ‚Othello‘, ‚Macbeth‘ und den Komödien ‚Ende gut, alles gut‘ und ‚Maß für Maß‘ werden gewöhnlich auch noch drei durch Plutarch angeregte Tragödien: ‚Antonius und Kleopatra‘, ‚Coriolan‘ und ‚Timon von Athen‘ zu diesem Zeitraum gerechnet. Doch haben wir bloß bei ‚Antonius und Kleopatra‘ einen äußern Anhaltspunkt für die Entstehungszeit, nämlich den Eintrag ins Buchhändlerregister am 20. Mai 1608, im Druck erschien diese Tragödie ebenso wie die beiden andern erst 1623 in der Folio. Nach Stil und Grundton zu urteilen, ist es jedoch im höchsten Grad wahrscheinlich, daß diese Dramen in dieselbe Periode fallen, wie die vorher besprochenen.

Bei ‚Antonius und Kleopatra‘ tritt uns der Zusammenhang mit den Erlebnissen Shakespeares deutlicher entgegen, als irgendwo sonst in seinen Dramen. Wir gewinnen zwar auch in andern Tragödien den Eindruck, daß die darin vorherrschenden Stimmungen mit denen des Dichters verwandt waren, doch fehlt uns dort jede Kenntnis von den Ereignissen,

durch welche diese Stimmungen hervorgerufen wurden. Aber bei seiner Kleopatra erinnern wir uns daran, daß auch er eine Zeitlang von den Fesseln eines Weibes umstrickt war, die er nicht achten konnte, an deren Treue er zweifelte; dies dunkel-farbige Weib mußte den Dichter an Kleopatra erinnern, von der er in seinem Plutarch las, daß sie gleichfalls nicht mehr in der ersten Jugendblüte und durchaus nicht ungewöhnlich schön, aber doch in ihrem verführerischen Reiz unwiderstehlich war. Wenn Shakespeare diesem Weib im 150. Sonett entgegenruft:

, Who taught thee, how to make me love thee more,
The more I hear and see just cause of hate? ‘

so gilt das auch für die unlösbare magische Fessel, mit der sein Antonius an Kleopatra gekettet ist. Es ist indes sehr fraglich, ob Shakespeare, als er dies Gemälde verzehrender Leidenschaft entwarf, noch selber unter dem Banne dieses Liebeszaubers stand. ‚Antonius und Kleopatra‘ war schon vollendet, als die Sonette 1609 veröffentlicht wurden, doch läßt das 138ste Sonett, von dem bereits 1599 ein Raubdruck erschienen war, uns deutlich erkennen, wie Shakespeare in dieser Zeit voller Entfaltung seines glücklichsten Humors schon ähnliche schmerzliche Liebeserfahrungen wie sein Antonius durchlebt hatte. Demnach ist es sehr wahrscheinlich, daß Shakespeare in dieser Tragödie nicht gegenwärtige Gemütszustände schilderte, sondern vergangene sich wieder vor die Seele rief.

Der Stoff mußte ihm schon aus der Zeit bekannt sein, als er für seine erste Römertragödie neben den Plutarchischen Biographien des Cäsar und Brutus auch die des Antonius las. Außerdem wußte er ohne Zweifel, daß Kleopatra eine jener Frauengestalten aus der römischen Geschichte war, die von den klassizistischen Renaissancetragikern wiederholt vorgeführt wurden. Wenn diese Tragiker ebenso wie die volkstümlichen Playwrights sich mit Vorliebe Stoffe wählten, wo die Liebe in den Gang der Staatsbegebenheiten eingreift, so konnte es dafür kein psychologisch merkwürdigeres, in seinen geschichtlichen Folgen bedeutenderes, die Phantasie mächtiger anregendes Beispiel geben. Kleopatra war schon die Heldin der ersten fran-

zösischen Tragödie gewesen,¹ 1578 erschien sie wiederum in Garniers Tragödie *Marc Antoine*, die alsdann 1592 von der Gräfin v. Pembroke, der Schwester des Sir Philip Sidney ins Englische übersetzt wurde mit der offenbaren Absicht, im Sinne und Geist ihres Bruders die klassizistische Richtung des Dramas zu fördern. Und zwei Jahre später, 1594, erschien die ‚Tragedie of Cleopatra‘ des Samuel Daniel, der zu dem literarischen Kreise der Gräfin v. Pembroke gehörte, und in der Widmung, die er an sie richtete, in sehr gehobenem Ton die Hoffnung aussprach, daß die nordische Barbarei aus der englischen Poesie verschwinden, und daß Italien, Frankreich und Deutschland den Klängen der englischen Muse lauschen würden. Daß Shakespeare, wenn auch nicht alle diese klassizistischen Machwerke, so doch die Tragödie Daniels kannte, ist kaum zu bezweifeln; sie war im Jahre 1607 schon sechsmal erschienen, in einem Band vereinigt mit andern Dichtungen des beliebten Poeten, der bei den neuen Auflagen unablässig an seiner Tragödie besserte und feilte. Aber es blieb doch ein ungeschicktes Machwerk, das uns deutlich zeigt, wie diese klassizistischen Versuche unmöglich einen Einfluß auf die volkstümliche Bühne ausüben konnten. Bei Garnier tritt Antonius selber auf, seine Tragödie endigt mit Kleopatras Entschluß, dem Geliebten in den Tod zu folgen, dagegen zeigt bei Daniel die Handlung eine ähnliche Dürftigkeit und Trockenheit wie bei Jodelle, auch bei ihm sind fünf Akte mit den Ereignissen nach dem Tode des Antonius ausgefüllt. Andererseits sind trotz dem Streben nach klassizistischer Einfachheit doch allerlei Dinge eingemischt, die das Interesse von der Haupthandlung ablenken, z. B. die Geschichte von dem Ende von Kleopatras Sohn Caesarion. Dabei ist auch das Versmaß (kreuzweis gereimte fünffüßige Jamben) das denkbar ungeschickteste. Alles was in Shakespeares Drama mit Daniels Tragödie übereinstimmt, ist durch die gemeinsame Abhängigkeit von Plutarch zu erklären. Ebenso wenig konnte Shakespeare begreiflicherweise aus Brandons ‚Octavia‘ (gedr. 1598) entnehmen, die sich gleichfalls in klassizistischem Stil und in demselben ungeschickten Versmaß be-

1) Von E. Jodelle (1552), s. o. Bd. II S. 441 ff.

wegt; hier steht die unschuldig leidende Gattin des Antonius im Vordergrund, Antonius selber und Kleopatra erscheinen gar nicht auf der Bühne.¹ Aber obgleich Shakespeare auf ganz andern Bahnen wandelt als diese Klassizisten, so herrscht doch bei ihm ein unendlich viel reinerer und vornehmerer Stil als bei Marston und Heywood, die um dieselbe Zeit zwei Frauen gestalten des klassischen Altertums, Sophonisbe und Lucretia, auf der Bühne vorführten und dem Komödianten an klassischer Belesenheit ohne Zweifel weit überlegen waren.

Offenbar war Plutarchs Biographie auch in diesem Fall die einzige Quelle Shakespeares. Er hat in seiner gewohnten Art als ein erfahrener Meister den historischen Stoff zusammengedrängt; die Ereignisse entwickeln sich in unmittelbarer Folge aus einander, während in Wirklichkeit zwischen der ersten Verbindung des Antonius mit Kleopatra und seinem Tode ein Zeitraum von vierzehn Jahren verfloß und er in der Zwischenzeit drei Jahre lang mit Octavia in glücklicher Ehe lebte. Dabei erinnert es ganz an die Art der klassischen Technik, wie Shakespeare uns am Anfang in medias res hineinführt und im Lauf des Dramas die retrospektive Erzählung von dem ersten Zusammentreffen des Paares zu einem Glanzstück prunkvoller Deklamation gestaltet. Jedoch enthält kein anderes Drama Shakespeares so viele Stellen und auch ganze Szenen, die für den Zusammenhang entbehrlich sind. Mit seinen 3964 Zeilen ist ‚Antonius und Kleopatra‘ das längste Drama Shakespeares; aber trotz allen entbehrlichen Bestandteilen, wie z. B. die Verhandlungen mit Sextus Pompejus oder der Sieg des Ventidius über die Parther, brauchen wir nicht anzunehmen, daß Shakespeare damals schon gegen die Geschlossenheit und Abrundung der dramatischen Form gleichgültig geworden war; es ist viel wahrscheinlicher, daß er zunächst einmal unbekümmert um die Bühnenfähigkeit seines Manuskripts alles das in die dramatische Form übertrug, was ihn zu dichterischer Gestaltung anregte, und daß wir in diesem glücklichen Ausnahmefall ein vollständiges Manuskript unverkürzt besitzen.² Man kann also

1) Daniels Kleopatra neu herausg. von Lederer (Materialien 31), Brondons Octavia (Malone Society 1909). 2) S. o. Bd. IV S. 99.

gegen diese Tragödie nicht eigentlich den Vorwurf erheben, daß durch die Überladung mit Stoff die dramatische Übersichtlichkeit beeinträchtigt sei, denn wir wissen nichts über die Redaktionsstriche, die Shakespeare ohne Zweifel für die Zwecke der Aufführung vornahm. Die Gastmahlsszene an Bord des Schiffes des Sextus Pompejus bietet freilich, trotz dem mangelnden Zusammenhang mit der Haupthandlung doch ein so lebensvolles und farbenreiches Bild, daß die Shakespearische Truppe gewiß nicht darauf verzichtete. Eher könnte man einwenden, daß Dinge unerwähnt bleiben, die für das Verständnis der Handlung erforderlich sind, vor allem, daß Kleopatra deshalb an dem Feldzug teilnimmt, weil sie fürchtet, es könne sonst vielleicht eine Versöhnung des Antonius und der Octavia zustandekommen.

Dabei ist hier der Stoff in weit höherem Maße selbstschöpferisch umgestaltet als in den beiden anderen Römertragödien. Vor allem die Szenen, in denen die Nilschlange ihren dämonischen Zauber entfaltet, sind zum größten Teil frei erfunden: die Abschiedsszene von Antonius im ersten Akt, ferner die Szene, wo der Bote ihr einen Gruß vom Geliebten bringt, und endlich die Szenen mit dem Boten, der die Vermählung des Antonius mit Octavia meldet. Wie sie da zuerst den Boten mit Schlägen mißhandelt und dann, da er das Äußere der Octavia schildert, neue Hoffnung schöpft, sie könne den Antonius wiedergewinnen, das alles entfaltet Shakespeare in vollster Kraft und reichlichster Ausnützung der Freiheit, die ihm der von ängstlichen Konventionen losgelöste Stil des englischen Theaters gewährte. Welche Gewalt die königliche Bühlerin über den römischen Feldherrn ausübte, vermag uns der moralisierende Plutarch nicht so deutlich zu machen, wie dies hier mit grandioser Anschaulichkeit geschieht. Es ist das einzige Mal, daß Shakespeare uns ein solches dämonisch-verführerisches Weib schildert. Bei der Lady Macbeth tritt das sinnliche Element zurück, die Kaiserin Tamora und die Königin Margareta kommen als Anfängerversuche hier nicht in Betracht, so wenig wie die verbrecherischen Töchter des Königs Lear und die kokette Cressida, oder eines von den leidenschaftlichen und verbrecherischen Weibern, die sonst noch auf der

englischen Bühne dieser Zeit erschienen, etwa Frau Arden von Feversham oder Marstons ‚Dutch Courtesan‘ und die ‚Insatiate Countess‘. Shakespeare gibt hier das erste Beispiel eines verführerischen Weibes in großem Stil, eine Aufgabe, wie sie neuere und neueste Dichter sich noch oftmals stellten, aber niemals wieder so glänzend lösten, so daß Shakespeares Kleopatra eine Lieblingsrolle der Duse und anderer Künstlerinnen der modernsten Richtung geblieben ist. Auch durch ihr Verhältnis zu ihrer Umgebung ist Kleopatra meisterlich charakterisiert: zum Eunuchen Mardian und vor allem zu den Dienerinnen, die zur Herrin bewundernd emporschauen und bei all ihrer Leichtfertigkeit ihr doch in Freud und Leid bis in den Tod getreu ergeben sind. Und wenn auch Shakespeare in der Darstellung der tragischen Katastrophe sich im wesentlichen an den Bericht des Historikers hält, so erscheint doch Kleopatra, die ‚after the high Roman fashion‘ sterben will, auf eine höhere Stufe erhoben, und nachdem sie an ihre Brust ‚das Baby gelegt hat, das seine Amme in den Tod saugt‘, muß Oktavius beim Anblick der Toten bekennen, sie liege da wie im Schlaf, als wolle sie noch einen zweiten Antonius in dem Netz ihres Liebreizes fangen. Daß diese berückende Erscheinung sich von dem phantastisch-wunderbaren Hintergrund des alten Ägypterlandes abhebt, dies wird für jeden modernen Leser den Eindruck erhöhen, und es ist auch eine dankbare Aufgabe, einen solchen Eindruck auf dem Theater mit den Hilfsmitteln der modernen Inszenierungskunst zu verstärken. Auf Shakespeares Bühne war dies natürlich ausgeschlossen, aber auch vor der Phantasie des Dichters schwebte das Bild des fabelhaften Landes wohl nur in verschwommenen Zügen; er weiß zwar von den Überschwemmungen des Nils, von Krokodilen und Giftschlangen, aber von altägyptischem Kostüm und altägyptischer Kunst wußte er nichts, wie er z. B. die Obeliskten und Pyramiden miteinander verwechselt.

Antonius, der schon im ‚Julius Caesar‘ als die lebens- und temperamentvollste Gestalt hervorleuchtete, hat auch jetzt noch auf der Höhe der errungenen Machtstellung die volle Sympathie des Dichters. Die Grausamkeiten und Freveltaten, die Plutarch von ihm berichtet, werden mit Stillschweigen übergangen; er

ist immer noch, obgleich sein braunes Haar schon mit grauem untermischt ist, eine strahlende Erscheinung voll stolzer Männlichkeit, an Herkules erinnernd, dessen er sich hier, ebenso wie bei Plutarch, als seines Ahnherrn rühmt. Seine schwungvolle, blühende, von Bildern belebte Sprache ist der natürliche Ausdruck seiner Persönlichkeit; Shakespeare hätte ihn gewiß in diesem Ton sprechen lassen, auch wenn er nicht bei Plutarch die Vorliebe des Antonius für den blumenreichen, überladenen asiatischen Rhetorenstil erwähnt gefunden hätte. Dabei wird hervorgehoben, daß er an kriegerischer Tüchtigkeit die beiden andern Triumvirn hoch überragt, und auch die Anhänglichkeit, die ihm seine treuen Diener im Unglück bewahren, läßt ihn im schönsten Licht erscheinen. Durch dies alles wird die Tragik des unheilvollen Bundes mit Kleopatra nur noch verstärkt, und wie Plutarch stets bereit ist, hier von einer geistigen Vergiftung zu reden, so spricht auch Shakespeares Antonius, sobald er aus ihrem Bannkreis heraus ist, von den ‚poison'd hours‘, in denen er seiner Freiheit beraubt war. Aber Shakespeare vermag es zu schildern, wie der Liebeszauber, von dem Antonius selber fühlt, daß er ihn vernichtet, ihn doch zugleich auch beseligt, so in der freierfundenen Szene, wo Kleopatra ihm vor der Schlacht die Rüstung anlegt, und vor allem in der Sterbeszene, wo der Dichter uns eins der glänzendsten Beispiele dafür gibt, wie er bei genauem Anschluß an den Bericht seiner Quelle doch zugleich mit souveräner Freiheit seinen Genius in seiner ganzen Glorie walten läßt. Mit welcher Sicherheit der Dichter den Charakter der historischen Gestalt erfaßt hat, wird auch durch das Urteil des großen Meisters der römischen Geschichtschreibung bestätigt.¹

Die unselige Verblendung des Antonius wird von Plutarch auch besonders dadurch gekennzeichnet, daß er dessen rechtmäßige Gattin, die edle Dulderin Octavia ins hellste Licht rückt. Er betont ausdrücklich, daß Kleopatra durchaus nicht schöner und jünger war als sie und erzählt mancherlei charakteristische Züge von ihrer hohen und edlen Gesinnung, die sie auch gegenüber den Kindern des Antonius und der Kleopatra be-

1) Vgl. das Urteil Mommsens im Shakespeare-Jahrbuch 50, 3.

währte. Bei Shakespeare sind die edlen Züge dieser Gestalt nur kurz, aber doch wirksam angedeutet. Diese Kürze der Octaviaszenen könnte auffallen angesichts der ausführlichen Darstellung von Situationen, die doch mit der Haupthandlung in weit loserem Zusammenhang stehen. Aber wir sahen schon, wie diese flüchtige Behandlung auf weiser Erwägung beruht¹, und wir können in dieser Überzeugung nur bestärkt werden, wenn wir sehen, wie Dryden in seiner Kleopatra-Tragödie ‚All for Love‘ hierin Shakespeare zu überbieten suchte und sogar die beiden Frauen in einer Streitszene auf der Bühne gegenüberstellte. Ihr Bruder Octavius hat schon manche Leser an Henry Bolingbroke in ‚Richard II.‘ erinnert, den berechnenden Machiavellisten, der gegenüber dem weit sympathischeren, glänzenderen, temperamentvolleren Gegner die Oberhand behält, nur daß die Gestalt des Octavius, dem der Sieg dank den Verfehlungen des Antonius fast mühelos in den Schoß fällt, nicht mit so charakteristischen Zügen gezeichnet ist.

Neben diesen vieren ist die markanteste Gestalt der Tragödie Enobarbus; ihm verleiht der Dichter mit frei schaffender Phantasie einen Charakter, der bei dem Historiker nicht vorgezeichnet war. Er ist ein humorous man, in der Art wie Mercutio und Faulconbridge, der eben unter dem Schutz seines Humors rücksichtslos heraussagen darf, wie er mit seinem überlegenen Verstand die Sachlage auffaßt. Seine späteren Lebensschicksale schildert Shakespeare im Anschluß an Plutarch: Enobarbus geht zum Feinde über und stirbt bald darauf. Diesen Verrat begeht er bei Plutarch vor der Schlacht bei Actium, Shakespeare verlegt ihn in eine spätere Zeit, um den humoristischen Begleiter noch etwas länger seinem Helden beigesellen zu können. Er behält den Zug bei, daß Antonius dem Freund, dessen Treulosigkeit er betrauert, seine Schätze und Kostbarkeiten großmütig nachsendet, doch läßt er bezeichnenderweise den Umstand weg, daß Kleopatra mit dieser Großmut nicht einverstanden war. Wenn daraufhin in der Tragödie Enobarbus in einem Monolog seine Reue und seine Verzweiflung ausdrückt und vom Seelenschmerz überwältigt tot zusammenbricht, so

1) S. o. Bd. IV S. 296.

gibt das zusammen mit dem vorigen kein konsequentes und einheitliches Charakterbild. Aber die Figur des Enobarbus ist bezeichnend für die Fülle großartiger Gestaltungskraft, mit der Shakespeare dieses Werk schuf; es ist ganz in dem Geiste der machtvollen Tragödien aus den vorhergehenden Jahren gedichtet und zeigt noch nicht die leiseste Spur von jener Spätherbststimmung, die nicht lange nachher in seinen Dramen hervorzutreten beginnt.

Schon bei mehreren Dramen Shakespeares mußte auf den auffallenden Umstand hingewiesen werden, daß über sie gar keine zeitgenössischen Äußerungen vorhanden sind, doppelt merkwürdig ist dies bei einem so inhaltreichen und gedankenschweren Werke wie ‚Coriolan‘, das gerade in einer politisch erregten Zeit den Stoff zu den mannigfaltigsten Betrachtungen darbieten muß, aber dennoch findet sich, auch nachdem Coriolan zuerst in der Folioausgabe von 1623 im Druck erschienen war, keine einzige Erwähnung einer Aufführung und kein einziger Hinweis in zeitgenössischen Schriften und Briefen¹, in Munros Sammlung der Shakespeare-Anspielungen begegnet uns Coriolan zum erstenmal 1656, in welchem Jahre eine Stelle daraus in eine Anthologie aufgenommen wurde. So läßt sich auch über die Entstehungszeit des Coriolan weiter nichts sagen, als daß er vermutlich um dieselbe Zeit entstand wie Antonius und Kleopatra (1608), wo ja Shakespeare gleichfalls den Stoff aus Plutarch entlehnte.

Beim Coriolan kam dem Dichter in noch weit höherem Grad als bei den zwei anderen Römerdramen der Vorteil zustatten, den Plutarch als biographischer Historiker dem dramatischen Dichter darbot; denn in diesem Fall steht eine ausschließlich herrschende Persönlichkeit im Mittelpunkt der Handlung. Andere Quellen außer dieser einen Biographie hat Shakespeare nicht benutzt, er hat auch hier wieder dasselbe Verfahren eingeschlagen wie zuerst in Romeo und Julia und später noch zu wiederholten Malen; nicht durch Abänderungen oder Zutaten, sondern allein durch poetische Durchdringung hat er den Stoff neugestaltet und

1) Auch Hobbes, von dem man doch erwarten sollte, daß diese Tragödie im höchsten Maße sein Interesse hätte erregen müssen, erwähnt sie nirgends, selbst nicht, wo er auf Coriolan zu sprechen kommt, Opera philosophica II (1839) S. 276.

der Coriolan bietet uns in ganz besonderem Grade ein typisches Beispiel dafür, mit welchem tiefen Einblick der Dichter die im Stoffe verborgenen poetischen Möglichkeiten erspähte. Natürlich hat er die biographische Darstellung zusammengedrängt und den Schwerpunkt auf den Streit des Coriolanus mit den Plebejern, seine Verbannung und seine letzten Schicksale verlegt. Doch sah er wohl, daß er den Helden, für den er unsere Teilnahme gewinnen wollte, nicht bloß als trotzig und hochfahrend darstellen durfte; wir lernen vorher auch seinen aufopfernden Heldenmut kennen, wie auch seine großartige Gleichgültigkeit gegen den Beutegewinn, und zwar begnügt sich der Dichter hier nicht — wie das wohl mancher andere getan hätte — mit bloßer Erzählung, sondern er läßt uns die glänzenden Waffentaten Coriolans anschaulich miterleben; nur die Waffentaten, die er schon als zarter Jüngling vollbrachte, werden dann vom Konsul in seiner glänzenden Lobrede auf Coriolan erwähnt. Schon durch dieses Verfahren gewinnt Shakespeare einen unermesslichen Vorteil gegenüber den klassizistischen Coriolan-Dramatikern, die den Regeln zuliebe die Vorgeschichte weglassen mußten.¹ Und diese lange Reihe von Ereignissen wird doch wieder durch einige Meisterzüge des Dichters zusammengehalten und die einzelnen Teile in nähere und engere Beziehung zueinander gebracht. So wird der Volsker Tullus Aufidius bei Plutarch erst erwähnt, als Coriolan nach seiner Verbannung es wagt, sich an dem häuslichen Herd dieses Mannes niederzulassen, dem er früher so oft in blutigem Kampf gegenüber gestanden hatte. Bei Shakespeare lernen wir gleich im ersten Akt Aufidius kennen² als einen grimmigen Feind des siegreichen Coriolan und der grandiose Eindruck der Szene, wo Coriolan als heimatloser Verbannter sein Haus betritt, wird dadurch unendlich gesteigert. In engem Anschluß an Plutarch hat hier Shakespeare dargestellt, wie Coriolan bei Aufidius erscheint, in dürftigem Aufzug, aber doch so, daß eine gewisse Majestät in seiner

1) Über Shakespeares Zeitgenossen Hardy und die späteren französischen Coriolan-Dramatiker vgl. Rigal, Alexandre Hardy, Paris 1889, S. 326 ff., über den Coriolan von Joseph Heinrich von Collin vgl. Münch im Shakespeare-Jahrbuch 41, 22 ff. 2) Über Shakespeares analoges Verfahren hinsichtlich der Nebenpersonen in Romeo und Julia s. o. S. 36.

Haltung sich zeigte'; auch die Rede, in welcher Coriolan dem ehemaligen Feinde die Wahl stellt, ihn zu töten oder ihn als Kampfgenossen aufzunehmen, bewegt sich bei Shakespeare in demselben Gedankengang wie beim Historiker. Die herzliche, begeistert schwungvolle Rede, die Shakespeare dem Aufidius in den Mund legt, als er den neu gewonnenen Freund begrüßt, soll zunächst ohne Zweifel ehrlich gemeint sein, doch konnte Shakespeare daneben im Charakter des Aufidius auch die gemeinen und niedrigen Züge bestehen lassen, die er in seiner Quelle vorfand und die er in der letzten Szene sogar noch überbietet; der Wechsel von ehrlicher Bewunderung und neidischer Bosheit ist in diesem Charakter, wie Shakespeare ihn schildert, durchaus glaubhaft. Während Aufidius bei Plutarch erst gegen Ende der Erzählung hervortritt, erscheint bei ihm Menenius bloß zum Beginn gelegentlich der ersten Empörung des Volkes als Erzähler der Fabel von den Gliedern des menschlichen Leibes, dann ist nicht weiter von ihm die Rede. Shakespeare hat aufs trefflichste die flüchtige Charakteristik des ‚pleasant old man‘, wie er in der Übersetzung von North genannt wird, noch breiter ausgeführt und hat das ganze Drama hindurch die Figur des jovialen Erzählers beibehalten, der, obgleich Patrizier, durch seine behagliche Bonhommie stets mit der Plebs in Fühlung bleibt, doch denkt er über sie nicht viel anders als Coriolan, und durch die enthusiastische Bewunderung des bequemen alten Lebemanns für den tatkräftigen Feuergeist treten beide Charaktere noch plastischer hervor. Seit Polonius ist uns nicht mehr ein solcher Vertreter des feineren humoristischen Stils in einer Tragödie Shakespeares begegnet, wir konnten schon früher die Vermutung aussprechen, daß diese Rolle von vornherein demselben Schauspieler bestimmt war, der auch den Polonius und den Pandarus darstellte.

Deutlicher fand Shakespeare die Rolle der Mutter Coriolans vorgezeichnet; schon Plutarch sprach von dem starken Einfluß der Mutter auf den Sohn, der nach dem frühen Tode des Vaters unter ihrer Obhut aufgewachsen war, auch wurde dort erzählt, daß Coriolan vor allem deshalb seine Heldentaten vollbrachte, um seiner Mutter eine Freude zu bereiten. Und die große Szene, wo die Mutter durch ihre Bitten den Sohn zum Rückzug

bewegt, war schon bei Plutarch genau vorgezeichnet; kaum anderwärts hat Shakespeare aus seinen Quellen ein so umfangreiches Stück fast wörtlich übernommen, wenn er auch in den gehobenen Ton der plutarchischen Rede ein paar vereinzelte realistisch-familiäre Wendungen nach Art des Elisabethanischen Dramas einfließen läßt. Doch zeigt er uns Volumnia schon vorher in mehreren freierfundenen Szenen und bringt es uns zu klarster Anschauung, wie alle Eigenschaften des Sohnes schon in der stolzen Mutter vorgebildet sind. Im allgemeinen sehen wir Shakespeares Gestalten ganz unter der Herrschaft der Triebe, die sie mit auf die Welt brachten; erworbene und anezogene Eigenschaften treten demgegenüber gänzlich zurück, aber wie oft auch bei ihm Eltern und Kinder zusammen auftreten, wird uns doch niemals so wie hier die Vererbung der geistigen und sittlichen Eigenschaften vor Augen gestellt; nur der alte Herzog von York und sein Sohn Richard III. könnten noch als Ausnahme gelten. Andererseits trägt auch das Söhnchen Coriolans oder wie die Großmutter dem Vater sagt:

this poor epitome of yours,
Which, by the interpretation of full time
May show like all yourself

in weit stärkerem Grade die ererbten Züge, als das sonst bei den Shakespearischen Kindergestalten der Fall ist. In zwei großen Szenen wird uns der Einfluß der Mutter auf den sonst so starren und unbeugsamen Sohn vorgeführt; neben der erwähnten Szene, die aus Plutarch entlehnt ist, vor allem in der freierfundenen Szene, in der sie ihn zum Erscheinen in der Volksversammlung beredet; wenn man von den großen Szenen zwischen Angelo und Isabella in ‚Maß für Maß‘ absieht, ist kaum wieder eine so gewaltige Summe von dramatischer Energie in eine einzige Szene zusammengedrängt worden. Treffend hat Bradley bemerkt¹, daß in beiden Fällen der Inhalt von Volumnias Rede vor der Einwirkung ihrer Persönlichkeit ganz zurücktritt, beide Male wird Coriolan nicht eigentlich durch die Gründe beeinflusst, welche die Mutter vorbringt; erst dann vermag er nicht zu widerstehen, als sie schmerzlich enttäuscht durch die

1) A. C. Bradley, Coriolanus. The British Academy. Second Annual Shakespeare Lecture (1912).

Erfolglosigkeit ihrer Bitten sich von ihm abwendet. Von Coriolans Gattin erfahren wir bei Plutarch bloß, daß die Mutter sie ihm ausgesucht hatte und daß er auch nach der Vermählung im Haus der Mutter wohnen blieb. Shakespeare mußte diese lieblich-rührende Frauengestalt neuerschaffen und er charakterisiert sie vor allem durch den Gegensatz zu der herrisch-stolzen Heldemutter, der in einer Reihe von feinen Zügen deutlich gemacht wird. ‚My gracious silence‘, sagt Coriolan zu ihr, und Heine nennt sie ‚die schüchterne Taube, die nicht einmal zu girren wagt in Gegenwart des überstolzen Gatten‘. Man hat sie schon mit Cordelia verglichen, aber sie ist noch schweigsamer als die liebende und schweigende, im ganzen Drama hat sie kaum mehr als dreißig Zeilen zu sprechen, keine ihrer Reden ist länger als zwei Zeilen, gewöhnlich sind es bloß Ausrufe wie ‚o heavens, o heavens!‘ oder ‚my lord and husband!‘, aber wie bei Cordelia wird durch die beredte Schweigsamkeit der Eindruck tiefer und reiner Empfindung noch gesteigert.

Allen diesen charakteristischen Gestalten steht feindlich gegenüber die ‚vielköpfige Bestie‘, wie Shakespeare in Anwendung des so oft gebrauchten horazischen geflügelten Wortes sagt. Die Schilderung des Pöbelhaufens ist ganz in ähnlichem Stil gehalten wie in Heinrich VI. und Julius Caesar.¹ Während Plutarch unparteiisch genug ist anzuerkennen, daß das gemeine Volk durch furchtbaren Druck und unbarmherzige Ausbeutung aufs äußerste gereizt sein mußte, findet sich bei Shakespeare nicht die leiseste Spur einer Anerkennung dieses Tatbestands; auch paßte es nicht zu Shakespeares Standpunkt, wenn Plutarch erzählt, die Plebejer hätten nach Coriolans Übertritt zu den Volskern ihn wieder zurückberufen wollen, doch der Senat habe sich dem widersetzt. Dagegen schiebt der Dichter ebenso wie der Historiker die Hauptschuld an dem schnöden Verfahren gegen Coriolan auf die Volkstribunen, die hier ebenso wie bei Plutarch alles mit berechneter Absichtlichkeit darauf anlegen, daß Coriolan sich durch seine unbedachte Heftigkeit bloßstellen solle. Mit der nämlichen künstlerischen Berechnung wie bei Aufidius, Menenius und Volumnia sorgt er hier dafür, daß

1) S. o. Bd. IV S. 170.

wir die beiden Tribunen das ganze Stück hindurch nicht aus den Augen verlieren, er hat jedoch darauf verzichtet, die zwei widerwärtigen Gesellen charakterisierend auseinander zu halten, sie sollen offenbar wie Rosenkranz und Gölldenstern als gleichartige Vertreter eines und desselben Typus erscheinen.

Aber alle andern Gestalten werden hoch überraagt von der Hauptperson, die hier in dem Maß eine herrschende Stellung einnimmt, wie sonst vielleicht nur Timon von Athen und in den Königsdramen Richard III. und Heinrich V. Shakespeare hat seinen Coriolan noch glänzender geschildert als Plutarch, der ihn bei allen seinen großen Eigenschaften doch als ‚churlish, uncivil, and altogether unfit for any man's conversation‘ bezeichnet. Hier zeigt er seinen Standesgenossen gegenüber ein offenes, freundliches Wesen, nur die Plebejer läßt er auf Schritt und Tritt seine ganze Verachtung fühlen. Shakespeare selber hielt das offenbar für unklug, er war bei all seiner Gering-schätzung des Pöbels doch ohne Zweifel einverstanden mit dem Plebejer, der auf Coriolans Frage, welchen Preis das Volk für das Konsulat verlange, die Antwort gab: ‚the price is to ask it kindly‘. Und ebenso hat Shakespeare mit Recht dem Amtsdiener auf dem Kapitol die plutarchische Äußerung in den Mund gelegt, es sei ebenso tadelnswert, dem Volk zu schmeicheln, wie es durch Beleidigungen aufzureizen.¹ Aber doch erscheint dieser Fehler Coriolans als untrennbar verbunden mit dem, was an ihm groß und edel ist; er kann nicht lügen und schmeicheln und als die Mutter ihn zur Nachgiebigkeit ermahnt, hält er ihr die herrlichen Worte entgegen: ‚Would you have me false to my nature?‘ So gerät er auch in einen Gegensatz zu den Patriziern; er ist nicht danach angetan, sich in den Rahmen der konservativen Parteidisziplin zu fügen, und da er sich als

1) Plutarch tut diese Äußerung nicht in der Biographie selbst, sondern in der angehängten Vergleichung des Coriolan und Alcibiades, die seltsamerweise von allen denen übersehen wurde, die sich mit Shakespeares Quelle beschäftigten oder sie neu herausgaben, bis Büttner im Shakespeare-Jahrbuch 41, 45 ff. (1905) auf diese Vergleichung hinwies. Daß Shakespeare sie nicht übersah, läßt sich übrigens schon nach der Lobpreisung vermuten, die Montaigne II 32 den griechisch-römischen Vergleichungen Plutarchs widmet.

Bewerber um das Konsulat den althergebrachten demütigen Zeremonien unterwerfen soll, da äußert er sich über die törichte Ehrfurcht vor alten Gebräuchen in einem ganz revolutionären Ton.

In der Verbannung steigert sich dann seine Wut bis zu dem Entschluß, die Waffen gegen das eigene Vaterland zu kehren. Der Dichter läßt uns nicht sehen, wie dieser Entschluß in ihm reif wird, wir sehen nur, wie er bereits fest entschieden in das Haus des Aufidius eintritt. Er ist in seiner Feindschaft gegen das Vaterland offener und heftiger als bei Plutarch; er läßt sich keine solchen Praktiken zu schulden kommen wie die, daß er seinen Soldaten befiehlt, nur die Güter der römischen Plebejer zu plündern und die der Patrizier zu verschonen, um dadurch dem Streit der Parteien in der Stadt neue Nahrung zu geben. Sein Haß, der sich jetzt offenbar auch gegen die energielosen und feigen Patrizier richtet, steigert sich sogar zu dem Entschluß, die Vaterstadt in Brand zu setzen. Aber in der großen Szene im Lager siegt die Stimme der Natur, er gibt den Befehl zum Aufbruch des Heeres, obwohl er ahnen kann, daß nun im Lande der Volsker der Tod ihn erwartet. Wie jedoch Bradley vortrefflich ausführt, wird in dem Zuschauer in dieser Schlußwendung das eigentlich tragische Mitgefühl mit dem Helden zurückgedrängt durch die Genugthuung darüber, daß er sein besseres Selbst gerettet hat.

Über die Entstehung und Aufnahme des ‚Timon von Athen‘ gibt gleichfalls keine urkundliche Nachricht und keine Erwähnung in der zeitgenössischen Literatur uns irgendwelchen Fingerzeig, und wir werden sehen, daß auch der Anhaltspunkt, den uns die Vers- und Reimstatistik gewährt, in diesem Fall ganz besonders unsicher ist. Nur soviel läßt sich sagen, daß dieselbe Grundstimmung herrscht, wie in den großen pessimistischen Tragödien, die im ersten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts entstanden. Offenbar wurde Shakespeare dadurch zu dem Gegenstand hingezogen, daß die Hauptperson sich ihm zur Äußerung solcher Stimmungen ungezwungen darbietet; im übrigen hat er darauf verzichtet, den im Grunde genommen undramatischen Stoff mit dem ganzen Aufgebot seiner Kraft zu durchdringen. Wenn die Stellen, an denen er sich mit voller Wucht einsetzt, unter allen Tragödien dieser

Epoche nach ihrem Gedanken- und Gefühlsinhalt mit dem ‚Lear‘ die nächste Verwandtschaft zeigen, so ist das natürlich kein zwingender Beweis dafür, daß diese beiden Werke unmittelbar aufeinander folgten.

Wie durch unzählige Anspielungen bewiesen wird, gehörte der Menschenhasser Timon im Zeitalter der Renaissance zu den Figuren, die einem jeden geläufig waren, der einen Anflug von literarischer Bildung besaß. Einige nähere Nachrichten über ihn konnte Shakespeare in Plutarchs Biographie des Antonius finden, wo erzählt wird, Antonius habe in der Zeit tiefster Niedergeschlagenheit nach der Schlacht von Actium sich auf eine einsame Insel zurückgezogen und habe erklärt, er wolle ein Leben wie Timon führen, denn auch er sei durch die Undankbarkeit derjenigen, denen er früher Wohltaten erwiesen hatte, zu einem Menschenfeind geworden. Im Anschluß daran gibt Plutarch einige weitere Auskunft über Timon, der zur Zeit des Peloponnesischen Krieges in Athen gelebt und an keinem andern unter seinen Landsleuten Gefallen gefunden habe als an Alcibiades, weil er voraussah, daß dieser über seine Vaterstadt Unglück bringen werde. Ferner berichtet Plutarch, wie Timon mitunter einen Gleichgesinnten, namens Apemantus in seiner Nähe duldete, aber dann doch auch wieder grob behandelte; endlich erwähnt der Geschichtschreiber das meerspülte Grab Timons und seine Grabschrift.¹ Von Timons charakteristischer Vorliebe für Alcibiades ist auch noch in Plutarchs Alcibiades-Biographie die Rede, die Shakespeare ohne Zweifel kannte², dort fand er auch Nachrichten über des Alcibiades Hetäre Timandra und seine Streitigkeiten mit den Athenern, Nachrichten, die wir im Drama in freier Umgestaltung verwertet sehen. Daneben muß Shakespeare in irgendeiner Form das Literaturwerk des Altertums gekannt haben, durch welches die Gestalt des Menschenhassers am populärsten geworden war,

1) Plutarch, Antonius cap. 38, danach auch in Painter's Palace of Pleasure 1, 28; darauf beruhen auch noch zwei Einzelzüge: die Antwort Timons, als Apemantus ihm mit den Worten ‚I will mend thy feast‘ eine Wurzel anbietet: ‚First mend my company, take away thyself‘ IV 3, 283 und die Äußerung über den Baum, an dem sich die Selbstmörder aufhängen sollen, V 2, 208ff. 2) S. o. S. 449.

nämlich Lucians Dialog, wo dargestellt wird, wie Timon, nachdem er seine Reichtümer verloren hatte und von allen seinen früheren Freunden verlassen war, sich in eine Einöde zurückzog; dort findet er einen verborgenen Goldschatz, und auf die Nachricht von diesem Funde drängen sich die früheren Freunde wieder an ihn heran, werden aber mit Schlägen und Steinwürfen von ihm vertrieben. Lucians Timon wurde schon in den ersten Zeiten der humanistischen Bewegung von Aurispa ins Lateinische übersetzt, und wir haben schon gesehen, daß dieser Dialog nicht nur bei anspruchslosen Schulaufführungen leibhaftig dargestellt wurde; es hatten sich auch schon Dichter wie Bojardo bemüht, die dankbaren Situationen des Dialogs zu einem regelrechten Drama auszugestalten. Doch konnte uns schon das Beispiel Bojardos zeigen, daß der Stoff hierzu nicht hinreicht.¹ Bojardo versuchte ja, ihn durch eine freilich nicht sonderlich glückliche Erfindung weiter auszudehnen, und ähnlich verfuhr Delisle, der geistreiche Verfasser der französischen Komödie ‚Timon le misanthrope‘ (1722), der uns die Bekehrung des Menschenhassers durch ein anmutiges Mädchen darstellt. Einen anderen Ausweg fand der Jesuit Gretser in seinem lateinischen Drama Timon (1582), wo auch die von Lucian bloß angedeutete Vorgeschichte — Timons Freigebigkeit und Üppigkeit vor seiner Verarmung — in den ersten Akten vorgeführt wird.² Shakespeare, der dasselbe Verfahren einschlug, kannte schwerlich diesen Vorgänger. Dagegen hat sich noch ein englisches Timondrama handschriftlich erhalten, das jedenfalls im Zeitalter Shakespeares verfaßt wurde und in irgendeinem Zusammenhang mit dem Drama Shakespeares stehen muß, wenn ihm auch ohne Zweifel der Stoff, insoweit er auf Lucian beruht, auch ohne dies anonyme Drama bekannt war.³ Die meisten glauben mit Dyce, dem ersten Herausgeber dieses Dramas⁴, daß es für eine akademische Zuhörerschaft bestimmt war und niemals durch eine Aufführung in London zur Kenntnis Shakespeares gelangen

1) S. o. Bd. II S. 209f. 2) Vgl. die ausführliche Inhaltsangabe von Dürrwächter in den Ergänzungen zu J. Janssens Geschichte des deutschen Volkes 9, 16ff. 3) Eine englische Übersetzung des Lucianischen Dialogs (von Th. Heywood) erschien allerdings erst 1637. 4) Shakespeare Society 1842.

konnte. Es ist in der Tat überladen mit logischen und grammatischen Schulspäßen und mit Reminiszenzen aus der Klassikerlektüre, wobei sogar auch einige griechische Zitate mit unterlaufen. Aber deshalb könnten wir es hier doch vielleicht mit einem Chorknabenstück zu tun haben, schon Lyly hat ja in diese Gattung solche harmlos-pedantische Späße eingeführt, wie sie zu der Bildungsstufe der Darsteller so gut paßten, wenn auch freilich diese Späße im vorliegenden Stück auf eine höhere Stufe des Unterrichts hinzuweisen scheinen. Auch die eingelegten Gesänge würden durchaus dem Gebrauch des Chorknabentheaters entsprechen, und wenn Timon den Epilog mit den Worten beschließt:

Let loving hands, loud sounding in the ayre,
Cause Timon to the citty to repaire,

so soll damit doch wohl auf die Hoffnung wiederholter Aufführung in einem Londoner Theater hingedeutet werden.¹ Hier ist ebenso wie bei Gretser und Shakespeare der Dialog Lucians dadurch zu einem wirklichen Drama abgerundet, daß ein erster Teil hinzugedichtet ist, wo wir leibhaftig vor uns sehen, wie die falschen Freunde den reichen und glücklichen Timon umschmeicheln und dann nach dem Verlust seines Vermögens schnöde im Stich lassen. Was der Lucianische Timon den Parasiten vorwirft, die zu ihm hinaus in die Einsamkeit kommen, ist also auch hier in gegenwärtige Handlung übertragen. Außerdem ist manches neu hinzuerfunden, z. B. wie Timon sich mit der Tochter des reichen Geizhalses Philochrysus — ein Seitenstück zum plautinischen Euclio — vermählen will; aber während sich der Hochzeitszug in Bewegung setzt, kommt ein Matrose und meldet, die Schiffe des Timon seien untergegangen und er habe sein ganzes Vermögen verloren, worauf natürlich Philochrysus ebenso wie seine Tochter von dem Bräutigam nichts

1) Die Gesänge brauchen ihrem Inhalt nach nicht eigens für das Stück verfaßt zu sein; den Eigennamen in dem Gesang auf S. 87 konnte man sehr wohl nachträglich einfügen. Über einzelne Stellen, an denen der Einfluß der satirisch-polemischen Komödien Ben Jonsons hervortreten scheint, vgl. Baskervill S. 169, 211f. 293 und die dort zitierten Bemerkungen Harts. Auffällig ist es, daß Timon ebenso wie Macilente in 'Every Man out' sich mit einem verbindlichen Epilog an die Zuhörer wendet, in dem er seine Menschenfeindlichkeit ablegt.

mehr wissen wollen. Unter den falschen Freunden erscheint neben dem Rhetor Demea, der schon bei Lucian vorkommt, auch ein Sänger Hermogenes (offenbar nach Horaz Sat. I 3) und zwei Philosophen, die reichlich Anlaß zu Schulspäßen geben, und durch das ganze Stück zieht sich noch eine Nebenhandlung, wie der Dümmling Gelasimus, der zurückgewiesene Freier von Timons Braut, von einem Abenteurer Pseudocheus um sein Geld betrogen wird.¹ Vor allem aber finden sich hier zwei Zutaten, die auch bei Shakespeare wiederkehren: Timon hat einen treuen Diener, der ihm im Unglück zur Seite bleibt; ferner: ehe sich Timon in die Einsamkeit zurückzieht, lädt er die treulosen Freunde noch zu einem Gastmahl ein, bei dem er sie seine ganze Verachtung fühlen läßt.

Dieses Stück, das bei all dem Pedantischen, das ihm anhaftet, doch recht lebendig und unterhaltend ist, kann unmöglich Shakespeares einzige Quelle gewesen sein. Es fehlt darin jeder Hinweis auf Timons Beziehungen zu Apemantus und Alcibiades, überhaupt alle Bestandteile der Überlieferung, die auf Plutarch zurückgehen. Dagegen ist fast alles das, worin Shakespeare mit Lucian übereinstimmt, in dem anonymen Stück gleichfalls vorhanden.² Gewöhnlich wird angenommen, Shakespeare habe das anonyme Timondrama gekannt; diejenigen, die dieses nur handschriftlich erhaltene Stück für ein akademisches Drama halten und deshalb — wenn auch ohne zwingenden Grund — annehmen, es könne nicht zur Kenntnis Shakespeares gelangt sein, helfen sich mit dem bequemen Auskunftsmittel, daß sie die sonst nicht vorkommenden Züge, die sich sowohl im anonymen Drama als auch bei Shakespeare vorfinden, aus einer verloren gegangenen gemeinschaftlichen Quelle herleiten. Wir müssen jedoch, wie ich glaube, auch die Möglichkeit ins Auge fassen, daß hier der Anonymus von Shakespeare abhängig ist. Jedenfalls ist der treue alte Diener eine Gestalt, wie sie Shakespeare auch sonst wiederholt und mit besonderer Vorliebe in seinen Dramen anbrachte, auch hindert uns nichts, die Beschämung der falschen Freunde in der großen Gastmahlsszene

1) Daß die Aufschneiderien des Pseudocheus von seinen fabelhaften Reisen aus Lucians ‚Wahrer Geschichte‘ entlehnt sind, hat Adams (Journal of English and Germ. Phil. 9, 512 ff.) gezeigt. 2) Vgl. Adams a. a. O. S. 522 ff.

als eine Shakespearische Erfindung anzusprechen. Bei Shakespeare steht der Hausverwalter seinem Herrn während des ganzen Verlaufs der Handlung im Glück wie im Unglück treu zur Seite, im anonymen Drama erlaubt sich der Diener Laches eine freimütige Kritik an dem verschwenderischen Haushalt seines Herrn und wird dafür mißhandelt und fortgejagt; später tritt er verkleidet und unerkant wieder in seine Dienste und entdeckt sich seinem Herrn erst, als dieser in das tiefste Unglück herabgesunken ist, also ganz wie Kent im König Lear. Größere Schwierigkeit bietet die andere Übereinstimmung: bei dem letzten Gastmahl, das Timon den treulosen Freunden gibt, wird in dem anonymen Drama eine Schüssel aufgetragen, gefüllt mit Steinen, die so geformt und bemalt sind, daß sie wie Artischocken aussehen; diese Steine wirft Timon unter Verwünschungen den Gästen an die Köpfe. Bei Shakespeare ist in dieser Szene der Zusammenhang nicht ganz klar, da hier im Druck der Folio alle Bühnenanweisungen fehlen, doch ergibt sich aus den Worten Timons, daß verdeckte Schüsseln mit warmem Wasser aufgetragen wurden und Timon die Gäste mit diesem Wasser bespritzte. Daß sich jedoch in einigen Schüsseln außerdem auch Steine befanden, die Timon dann auf die Gäste schleuderte, geht aus dem Zusammenhang unzweifelhaft hervor, besonders aus den Worten eines Gastes, mit denen der Akt schließt: ‚One day he gives us diamonds, next day stones‘. Es ist mir kein Werk der dramatischen oder erzählenden Literatur bekannt, aus dem diese Szene herkommen könnte, eine gewisse Ähnlichkeit zeigt indes eine Stelle im Leben des Heliogabalus von Lampridius (25), wo erzählt wird, dieser Kaiser habe manchmal seinen Parasiten anstatt wirklicher Speisen solche, die aus Stein, Ton oder Elfenbein nachgebildet waren, vorgesetzt. Und möglicherweise war dieser Zug in der verloren gegangenen Tragödie Heliogabalus verwertet, die 1594 ins Buchhändlerregister eingetragen wurde.¹

Seit Samuel Johnson bekennen sich alle Kritiker übereinstimmend zu der Meinung, daß Shakespeare diese Tragödie unmöglich aus seiner Werkstätte in der Form habe entlassen

1) S. o. Bd. IV S. 493.

können, in der sie uns jetzt vorliegt. Und zwar nicht nur wegen der zahlreichen Widersprüche und Unklarheiten¹, sondern vor allem deshalb, weil neben Stellen, die Shakespeare ganz auf der Höhe seiner tragischen Periode zeigen, auch gar manche von auffallender Mattigkeit und Dürftigkeit stehen, die durchaus nichts von Shakespearischem Gepräge an sich zu tragen scheinen. Während jedoch in früherer Zeit die Kritiker das alles durch Auslassungen, Umstellungen und sonstige willkürliche oder nachlässige Verstümmelungen des Textes durch Schauspieler und Buchdrucker erklärten, herrscht jetzt die Meinung vor, daß ein Teil des Timon nicht von Shakespeare, sondern von einem andern Dichter verfaßt sei. Knight, der i. J. 1838 zuerst diese Ansicht aussprach, meinte, Shakespeare habe ein älteres Drama, in welchem ihn der Charakter des Haupthelden anzog, hauptsächlich in den Partien umgestaltet, in denen dieser Charakter zu voller Entfaltung gelangt, andere Partien habe er unberührt gelassen. Diese Auffassung wurde dann vor allem durch Delius eingehender begründet, während andere, am nachdrücklichsten Fleay, die Meinung verfochten, Shakespeare sei der ursprüngliche Verfasser und sein unvollendetes Werk sei dann von einem andern ergänzt und verstümmelt worden. Keine von beiden Parteien hat jedoch bis jetzt ihren Standpunkt auf eine wirklich klare und überzeugende Art vertreten, und zugleich gehen innerhalb der beiden Parteien die Ansichten darüber, wie das Drama zwischen Shakespeare und dem Unbekannten zu verteilen sei, sehr weit auseinander.²

In der Tat läßt sich eine solche Scheidung nicht durchführen. Unklarheiten und Widersprüche, sowie schwache und dürftige einzelne Szenen und einzelne Stellen finden sich auch, obwohl nicht so häufig, in den unzweifelhaft Shakespearischen Dramen, es herrscht in dieser Beziehung zwischen Timon und andern Dramen kein prinzipieller, sondern ein gradueller Unter-

1) Z. B., daß Alcibiades (IV 3) nach seinen eignen Worten mit Timons Schicksal unbekannt ist, doch gleich darauf sich darüber unterrichtet zeigt, ferner, daß der Charakter des Apemantus (V 1) in keiner Weise zu der Schilderung I 1 paßt und anderes mehr. 2) Vgl. E. H. Wright, *The Authorship of Timon of Athens* (New York 1910) und die Kritik von Adams im *Journal of Engl. a. Germ. Phil.* 10, 492 ff.

schied. Und bei den Versuchen, die Scheidung im einzelnen durchzuführen, empfindet man bald, daß es gänzlich unmöglich ist, zwischen solchen Stellen, die zwar etwas dürftig sind, aber doch zur Not in einem schwachen Augenblick aus der Feder des Dichters geflossen sein könnten, und solchen, die seiner absolut unwürdig sind, eine klare Trennungslinie zu ziehen. Besonders schwierig ist dieß bei den Prosagesprächen des Apemantus, der Schmarotzer und der Diener, wo mir vielfach die für unecht erklärten Stellen nicht besser und nicht schlechter scheinen, als etwa manches in den Narrengesprächen in ‚Ende gut, alles gut‘; dann ist wieder manches z. B. im Gespräch zwischen Timon und Apemantus IV 3, 292—299 so dürftig, daß man sich kaum entschließen kann, es für Shakespearisch zu halten. Noch weniger berechtigen uns die Unklarheiten und Widersprüche, die Mitwirkung einer fremden Hand anzunehmen, hier genügt in den meisten Fällen die Annahme einer Nachlässigkeit von seiten des Dichters oder auch von Auslassungen und Verstümmelungen; gesteigert ist die heillose Verwirrung offenbar auch dadurch, daß die mit der gleichen Silbe beginnenden Namen der auftretenden Personen, wie Flaminius und Flavius, oder Lucius, Lucilius und Lucullus offenbar in der Handschrift abgekürzt und in mehreren Fällen falsch aufgelöst wurden. Nur bei einer Szene (III 5) herrscht so ziemlich übereinstimmend die Meinung, daß sie nicht von Shakespeare geschrieben sein könne. Diese Szene ist offenbar dazu bestimmt, um die feindseligen Schritte des Alcibiades gegen seine Vaterstadt zu begründen. Wir werden in eine Sitzung des Senats geführt in dem Augenblick, da das Todesurteil über einen Mann ausgesprochen wird, der im Zweikampf seinen Gegner erschlagen hatte. Alcibiades tritt herein und bittet um Gnade für den Schuldigen, den er als einen tapferen und hochverdienten Kriegsgefährten schätzt und liebt und der für eine tödliche Beschimpfung sich notwendig habe Genugthuung schaffen müssen. Die Senatoren jedoch wollen den Ehrbegriff, auf dem das Duell beruht, nicht anerkennen und außerdem sei der Angeklagte ein Raufbold und Trunkenbold.¹ Als nun Alcibiades immer aufgeregter wird und in

1) 73 f. . . . it is inferred to us His days are foul and his drink dangerous.

heftigem Ton auf seine kriegerischen Verdienste hinweist, die ihn zur Erhörung seiner Bitte berechtigten, sprechen auf einmal die Senatoren ewige Verbannung über ihn aus und beschließen die sofortige Hinrichtung des Angeklagten; Alcibiades, allein gelassen, faßt den Beschluß, mit seinen Truppen gegen Athen ins Feld zu ziehen. Hier also erscheint Alcibiades als Vertreter des Rechts der Selbsthilfe in Ehrenhändeln, er überträgt in das alte Athen einen Gemeinplatz der Kavaliersmoral des Stuartdramas¹ und damit stimmen auch in seinem letzten Monolog die verächtlichen Äußerungen des Kriegers über die selbstsüchtige Bourgeoisie. Shakespeare selber würde wohl für das Zerwürfniß zwischen Alcibiades und seinen Landsleuten eine bessere Ursache auf Grund dessen, was er in Plutarchs Biographie gelesen hatte, erdacht haben, und während bei den andern zweifelhaften Stellen man darüber streitet, ob sie wirklich so schwach und dürftig sind, daß man sie Shakespeare nicht zutrauen kann, herrscht hier ein durchaus fremdartiger Ton, ungeschickt, aber dabei doch lebendig und temperamentvoll. Dieser Eindruck überkommt uns sofort mit den ersten Zeilen, die uns gänzlich unvermittelt in medias res versetzen. Auch die vergleichende metrische Betrachtung der angeblich echten und angeblich unechten Stellen führt zu gar keinen irgendwie überzeugenden Ergebnissen. Und auch das verdient bemerkt zu werden, daß die angeblich von einem andern herrührenden Stellen in keiner Weise die gemeinsamen Merkmale einer und derselben dichterischen Persönlichkeit an sich tragen. Man muß ja annehmen, daß die Shakespearische Truppe, wenn es sich darum handelte, ein Stück ihres großen Meisters zu ergänzen, sich an einen bewährten Repertoireidichter wandte, aber keiner, auf den man geraten hat, etwa Tourneur oder Wilkins, will mit seiner Eigenart zu den ihm zugeschriebenen Bruchstücken passen. Wir müssen also bekennen, daß wir hier vor einem ungelösten Rätsel stehen.

Wie vieles auch bei dieser Tragödie Shakespeares unklar und zweifelhaft sein mag, darüber kann kein Zweifel bestehen, in welchen innern Zusammenhang sie gehört und was den Dichter zu diesem Stoff hinzog. Timon ist ebenso wie Hamlet

1) S. o. Bd. IV S. 161 f.

und wie Lear ein edler Mensch, der sich in seinem Vertrauen auf die Welt grausam getäuscht sieht und das Urtheil über seine Umgebung, zu dem er durch seine traurigen Erfahrungen gebracht wird, auf die ganze Menschheit verallgemeinernd überträgt. Am nächsten ist die Verwandtschaft mit Lear; hier wie dort ertönen mit der gleichen titanischen Sprachgewalt die furchtbarsten Flüche über die verderbte Menschheit. Beide richten ihren Zorn gegen die sittliche Fäulnis der herrschenden und besitzenden Klassen; der Ausspruch Lears, daß durch zerlumpfte Kleider die Laster hindurchschimmern, die durch pelzbesetzte Roben verdeckt werden, könnte ebensogut auch im Timon stehen; hier gab jedoch der Stoff den Anlaß, vor allem bei dem Gedanken zu verweilen, in welch schmachvoller Weise die ‚Stützen der Gesellschaft‘ sich vor der Allmacht des Goldes beugen. Und wir sahen schon, wie in beiden Tragödien durch den Gedanken an die Verderbtheit der herrschenden Klassen in dem Dichter eine Stimmung erzeugt wird, die mit seiner sonst hervortretenden aristokratischen Gesinnung schwer zu vereinigen ist.¹ Wie der namenlose Diener des Herzogs von Cornwall seinen Herrn hoch überragt, so überragt hier der Diener Lucilius den Lord Lucullus, dem er das Trinkgeld verächtlich vor die Füße wirft, durch welches er dazu bestochen werden soll, seinem Herrn eine lügenhafte Auskunft zu geben. Und ebenso ist der Hausverwalter Flavius der einzige, der dem verarmten und verstoßenen Timon treu bleibt. Und wenn Timon den beiden Banditen zuruft, sie sollten nur ruhig in Athen ihr Wesen treiben, denn sie könnten nichts stehlen, was nicht die Besitzer selber gestohlen hätten, so legt damit der Dichter, der sonst so oft die segensreiche Wirkung der hergebrachten Autorität feiert, seinem Helden einen geradezu anarchistischen Grundsatz in den Mund. Überhaupt zeigt es sich deutlich, wie wenig man bei unserm Dichter in allen solchen Fragen von klaren und konsequenten Anschauungen reden kann, denn wenn die herrschenden Klassen wirklich so sind, wie sie im ‚Timon‘ und ‚Lear‘ geschildert werden, dann ist es unmöglich, daß das gemeine Volk zu ihrer Leitung mit dem Respekt und dem Zu-

1) S. o. Bd. IV S. 168 f.

trauen emporblicken kann, wie das im ‚Coriolan‘ von ihm verlangt wird.

Auch in andrer Beziehung sind Lear und Timon einander ähnlich. Beide werden durch das gleiche abscheuliche Laster, den Undank, von der Höhe ihrer Illusionen herabgestürzt. Der Spötter Lucian hatte die Enttäuschung des vertrauensseligen Mannes, der auf die Freundschaft der Schmeichler und Parasiten baut, ins Komische gewendet; alle andern, die den gleichen Stoff behandeln, sind ihm darin nachgefolgt; wenn Shakespeare der einzige ist, der seinem Timon eine tragische Wendung gab, so ist das für seine damalige Seelenstimmung ungemein charakteristisch. Daß der Undank einen Stoff für die Komödie wie für die Tragödie darbieten könne, hat Schiller aus Anlaß seiner Theorie von der moralischen Indifferenz der Komödie geistreich ausgeführt; er verweist dort auf Lear als auf die erschütterndste Tragödie des Undanks, fügt jedoch hinzu, der Undank könne auch in der Komödie behandelt werden, aber dann müsse er als eine natürliche Sache erscheinen ‚und wenn wir in der Tragödie mit demjenigen Mitleid haben, der Undank erleidet, so muß uns die Komödie den lächerlich machen, welcher Dank erwartet‘. Shakespeare will auch die Komödie des Undanks in eine Tragödie verwandeln; der vertrauensselige Tor, der in weit höherem Maße als der britische König an der herben Enttäuschung selber schuld ist, erscheint als tragischer Held, die komische Schlußwendung Lucians, daß Timon nach seinem Goldfund wieder von den Parasiten überlaufen wird und sie mit Prügeln fortreibt, gibt ihm hier Gelegenheit zu fortwährender leidenschaftlicher Wiederholung seiner menschenfeindlichen Deklamationen. Besonders charakteristisch ist der neue Zug bei Shakespeares Timon, daß er den ausgegrabenen Schatz verwendet, um Huren und Diebe zu beschenken und sie mit höhnischem Zynismus aufzumuntern, sie möchten in der Welt möglichst viel Unheil stiften. Und auf die Szenen zwischen Timon und den Besuchern in der Wildnis folgt dann ganz unvermittelt, was Shakespeare in seinem Plutarch über Timons Grab gelesen hatte: Timon sagt, man werde sein Grab am Meeresstrand finden und geht ab. Ob er sich selbst ums Leben bringt, wird nicht gesagt; doch waren ohne Zweifel die

Herausgeber berechtigt, das Stück in die Reihe der Tragödien aufzunehmen. Jedenfalls aber hat auch Shakespeare den überlieferten Stoff nicht zu einem eigentlich dramatischen Abschluß gebracht; die Handlung verläuft im Sande.

Nur an einer Stelle in den Gesprächen Timons mit den Leuten, die ihn in der Einsamkeit überlaufen, nähert sich Shakespeare etwas mehr der Lucianischen Tradition. Wie dort ein Rhetor bei Timon erscheint, so hier ein Poet, der schon in der ersten Szene des Dramas zusammen mit einem Maler unter den Klienten Timons aufgetreten war; er entwickelt dort dem Maler seinen Plan eines Gedichts zu Timons Preise. Jetzt kommen wieder beide zu ihm heraus, sie stellen sich anfangs, als hätten sie nichts von Timons neu gefundenem Schatz gewußt und sind überhaupt als erbärmliche Gesellen geschildert. Es ist das einzige Mal, daß Shakespeare in seinen Werken einen Dichter auftreten läßt, wenn man von der flüchtigen Erscheinung des Poeten Cinna und von dem aufdringlichen Friedensstifter absieht, der gleichfalls im Julius Cäsar nur ein paar Worte zu sprechen hat und dann sogleich wieder hinausgeworfen wird; letztere Persönlichkeit war bei Plutarch kein Dichter, sondern ein zynischer Philosoph. Der Poet im Timon könnte sehr wohl eine persönlich-satirische Spitze haben; Shakespeare blickte offenbar mit Verachtung auf die Dichter, die sich in den Widmungen ihrer Werke ihren reichen und vornehmen Gönnern mit volltönenden Lobesphrasen näherten; er hat sich in den Widmungen seiner epischen Gedichte von solcher Unaufrichtigkeit ferngehalten und hat in seinen Sonetten den unbekannten Dichter, der ihm seinen schönen Freund mit stark aufgetragenen Schmeicheleien abwendig machen wollte, seine Geringschätzung fühlen lassen, wiewohl er offenbar von dessen Talent nicht gering dachte. Auch der Poet in Timon soll durchaus nicht als schlechter Poet erscheinen, er weiß über das Wesen der dichterischen Inspiration schön zu reden und weiß auch seinem Preisgedicht auf Timon eine geschickte Eröffnungswendung zu geben. Der Name des Poeten wird nicht genannt. Sonst gibt Shakespeare den von ihm neu eingeführten Personen fast lauter römische Namen, wie Ventidius, Sempronius, Flavius, und überhaupt ist es unverkennbar, daß er sich in seiner Phantasie die Handlung auf

den einzigen ihm geläufigen antiken Schauplatz übertrug. Wenn Alcibiades bei dem Festmahl im ersten Akt mit großem Gefolge als ungeladener Gast sich einstellt und freundlich willkommen geheißen wird, so ist das wohl nur ein zufälliger Anklang an Platos Symposion. Der Amazonentanz, der bei diesem Fest aufgeführt wird, entspricht der damals immer mehr hervortretenden Neigung zur Einschlebung von Ballettszenen.¹

In die Zeit der großen Tragödien fällt auch Shakespeares Anteil am ‚Perikles‘, der eines der beliebtesten Repertoirestücke des Globetheaters war. Er wurde von Heminge und Condell nicht in die erste Ausgabe der dramatischen Werke Shakespeares (1623) aufgenommen, trotzdem daß er schon 1609 und dann noch bis 1635 in fünf weiteren Auflagen mit dem vollen Namen ‚William Shakespeare‘ auf dem Titel erschienen war; der Eintrag ins Register erfolgte schon am 20. Mai 1608. Erst 1664 wurde ‚Perikles‘ zusammen mit sechs andern Dramen, die, wie z. B. ‚Cromwell‘ und ‚London Prodigal‘ von den Buchhändlern in betrügerischer Weise mit dem Namen oder mit den Initialen Shakespeares auf dem Titel bezeichnet worden waren, in die dritte Auflage der Folio aufgenommen. Es kann gar keinem Zweifel unterliegen, daß weder der Name Shakespeares auf dem Titel der Einzeldrucke, noch auch die Aufnahme in die dritte Folio uns im geringsten veranlassen könnten, dieses Werk Shakespeare zuzuschreiben, außerdem ist es ein sehr starker Gegengrund gegen die Echtheit, daß die Freunde und Kunstgenossen Shakespeares dem Perikles die Aufnahme in die erste Folio versagten. Auch die Tradition in den literarischen Kreisen gibt uns gar keinen Aufschluß; wenn Dryden (1684) in einem bekannten Vers das unreife Jugendwerk ‚Perikles‘ dem gereiften Kunstwerk ‚Othello‘ gegenüberstellt, so ist das natürlich ganz verfehlt. Doch glaubten schon im 18. Jahrhundert mehrere scharfsinnige Kritiker in diesem Drama im Gegensatz zu den andern ‚spurious plays‘ der dritten Folio unzweifelhafte Spuren des Shakespearischen Geistes zu erkennen. Schon Farmer (1767) äußerte die jetzt allgemein herrschende Ansicht, daß die Hand Shakespeares vor allem im späteren Teil erkennbar sei,

1) S. o. Bd. IV S. 449.

auf seinen Rat hat dann Steevens den Perikles als einziges unter den Dramen, die in den zwei ersten Folios fehlen, in seine Ausgabe von Shakespeares Werken 1793 aufgenommen und die meisten späteren Herausgeber sind ihm darin gefolgt. Auch insofern hat Steevens in den Augen der Späteren recht behalten, als er meinte, Shakespeare habe hier das Werk eines anderen überarbeitet. Denn das Dilemma, das bei Betrachtung des ‚Timon‘ zu erwägen war: ob Shakespeare ein früheres Werk umgestaltete oder ob er ein Werk unvollendet ließ, welches dann ein Späterer ergänzte, dies Dilemma kommt hier in Wegfall, schon aus dem Grunde, weil wir ihm die Wahl eines solchen Stoffes unmöglich zutrauen können; es kam zwar vor, wie das Beispiel von ‚Maß für Maß‘ beweist, daß er einen im ganzen undankbaren Stoff wählte, weil ihm daraus eine Reihe von hochdramatischen Situationen entgegenleuchtete, aber es scheint doch ausgeschlossen, daß er jemals auf den Gedanken geriet, eine solche lose zusammenhängende Reihe von unwahrscheinlich-phantastischen Abenteuern ohne jede dramatische Steigerung als Stoff für ein Theaterstück auszuwählen. Doch da einmal solche märchenhaft-abenteuerliche Stoffe den Beifall der Gründlinge fanden — wie dies z. B. durch den großen Erfolg des Mucedorus bewiesen wird —, so ist es sehr begreiflich, daß die Shakespearische Truppe auch den ‚Perikles‘ zur Aufführung brachte, und wenn er sich einmal auf ihrem Repertoire befand, dann konnte es wohl den Dichter locken, den Hauptdarstellern aus der Fülle seines eignen Reichthums eine bessere Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Kräfte zu gewähren. Es wird sich auch zeigen, daß das Stück besonders in seiner zweiten Hälfte den Dichter zu einer solchen Tätigkeit anreizen mußte, und zwar vor allem in den Rollen des Titelhelden und seiner Tochter Marina. Vermutlich konnten hier dank den Zutaten Shakespeares zwei berühmte Künstler der Truppe, der Heldendarsteller Burbage und der Frauendarsteller Robinson¹, ihr Talent voller und reicher zur Entfaltung bringen.

Der Verfasser des von Shakespeare bearbeiteten Dramas schöpfte seinen Stoff aus einem Roman, der in der inter-

1) S. o. Bd. IV S. 452.

nationalen Literatur des Mittelalters zu den allerbeliebtesten und verbreitetsten gehört, auch Shakespeare lernte ihn jedenfalls schon in seiner Jugendzeit kennen.¹ Es ist dies die *Historia Apollonii*, Regis Tyri, die vermutlich aus dem 5. Jahrhundert n. Chr. stammt und, wie meist angenommen wird, nach einem griechischen Original bearbeitet ist; jedenfalls enthält sie alle die gangbaren Merkmale des griechischen Romans: eine Handlung, die sich zwischen den östlichen Küstenländern des Mittelmeers hin- und herbewegt, Trennung und endlich glückliche Wiedervereinigung der Liebenden, Seestürme, Entführungen durch Seeräuber, vorbedeutende Träume, wunderbare Erweckungen aus dem Scheintod und anderes mehr. In dem englischen Drama sehen wir diese Ereignisse, so wie sie die Erzählung darbot, in bunter Reihenfolge und ohne eigentlichen dramatischen Zusammenhang aneinandergereiht — auch die widerwärtige Geschichte von der Blutschande des Königs Antiochus, die mit der Hauptbegebenheit in gar keinem Zusammenhang steht und jetzt gewöhnlich als ein willkürlicher Zusatz des lateinischen Bearbeiters zu dem griechischen Original betrachtet wird — auch diese Geschichte ist im Drama beibehalten. Der Dramatiker kannte und benutzte die Erzählung in der Form, die ihr der englische Poet Gower gegeben hatte. In dessen Riesenwerk *Confessio Amantis* (c. 1395), das etwa 30000 Kurzzeilen umfaßt, ist unter anderm auch die Geschichte des Apollonius aufgenommen. Und diesem alten Erzähler erwies auch der Dramatiker die Huldigung, daß er ihn als Chorus auftreten ließ, ein solcher war ja auch in einem Drama unentbehrlich, das einen so massenhaften Stoff enthielt, wie er nur durch epische Zwischenreden, begleitet von den althergebrachten dumb shows bewältigt werden konnte. Daß in einem solchen Fall ein Dramatiker den Erzähler, dem er seinen Stoff verdankt, als Chorus auftreten läßt, kommt auch sonst noch vor, so erscheint in ‚*The Devils Charter*‘ von Barnes der Historiker Guicciardini und in Middleton’s ‚*Mayor of Queenborough*‘

1) S. o. Bd. IV S. 669. Über den Roman vgl. S. Singer (1895) und E. Klebs (1899), der für den Roman lateinischen Ursprung annimmt. Zu den Ansichten von Klebs über die späteren Versionen des Romans vgl. Singer in der *Anglia*, Beiblatt 10, 233ff.

der Chronist Ranulphus Higden. Ob wir in ‚Perikles‘ das früheste Beispiel dieser Art besitzen, läßt sich nicht mehr sagen, jedenfalls ist hier die Wahl des Chorus und die Art, wie der Dichter ihn sprechen läßt, besonders glücklich; denn wenn der Poet jetzt seinen Prolog und seine Zwischenreden in denselben altfränkischen Knittelversen und zum Teil auch altfränkischen Sprachformen vortrug, die er bei Lebzeiten in seinem großen Gedicht angewendet hatte, so konnten die Zuschauer im Globe-theater glauben, der alte Gower sei herübergekommen aus der benachbarten Kirche von Southwark, wo er noch heute auf seinem Steinsarg ausgestreckt liegt mit der *Confessio Amantis* als Kopfkissen.¹ Und zugleich lag in der Gestalt dieses Chorus eine Mahnung an anspruchsvollere Hörer, in diesem Falle die künstlerischen Anforderungen nicht zu hoch zu stellen, an deren Erfüllung sie im Zeitalter Shakespeares und Ben Jonsons gewöhnt waren.

Daß Gowers Erzählung im wesentlichen dem Drama zugrunde liegt, wurde schon bemerkt, doch scheint es, daß daneben auch ‚*The Pattern of Painful Adventures*‘ von Twine benutzt ist, eine der zahlreichen Prosaerzählungen, in denen derselbe Stoff behandelt wurde.² Die Namen der auftretenden Personen stimmen jedenfalls im wesentlichen mit Gower überein. Auffallend ist bloß, daß der Anonymus die Hauptperson Apollonius in einen Perikles verwandelte, bei dessen Namen wir aber gewiß nicht an den großen athenischen Staatsmann denken dürfen, eher schon an Pyrocles, den abenteuerreichen Helden in Sidneys *Arcadia*, die unserm Dramatiker ebenso wie allen seinen Kunstgenossen wohl vertraut war und aus der er auch mancherlei Redeblumen entlehnte.³

1) In welcher Gestalt Gower auf der Bühne erschien, davon können wir uns noch eine Vorstellung machen nach dem Porträt in ganzer Figur vor dem Roman von Wilkins (s. u.), das auch in Mommsens Neudruck wiedergegeben ist. 2) Zur Literatur über diesen zweifelhaften Punkt vgl. Singer in der *Anglia* a. a. O. 3) Auf diese Zusammenhänge mit Sidney hat zuerst Steevens hingewiesen. Außerdem zeigen sich auch in der Schilderung des Perikles als ‚mean knight‘ (II 2) Anklänge an die Schilderung des Pyrocles als ‚ill apparelled knight‘ (*Arcadia* I 17). Eine andre Erklärung des Namens bei Singer a. a. O. S. 237.

Wieweit sich die Arbeit dieses Anonymus erstreckt, an welcher Stelle die umgestaltende Hand Shakespeares zuerst erkennbar ist, namentlich ob er auch in den ersten Akten, die ohne Zweifel in der Hauptsache dem Anonymus angehören, doch einige Lichter aufgesetzt hat und inwieweit in den letzten umgestalteten Szenen nicht doch noch Bestandteile der ursprünglichen Dichtung stehen geblieben sind, das alles sind Fragen, die hier ähnlich wie im Timon den Erklärern viele Mühe machen, die aber hier ebensowenig wie dort klar und überzeugend beantwortet werden können; vor allem bleibt bei manchen ansprechenden Stellen im ersten Teil die Möglichkeit, daß der Anonymus gerade einmal einen glücklichen Augenblick hatte. Der Verfasser der ersten zwei Akte — die Akteinteilung ist erst in der Folio von 1664 bezeichnet — führt uns vor, wie Perikles sich um die schöne Tochter des Königs Antiochus bewerben will, aber entflieht, als er deren blutschänderisches Verhältnis zum Vater entdeckt, wie Antiochus ihm darauf nach dem Leben stellt und er sich in Tyrus nicht sicher fühlt, wie er deshalb sich auf eine Meerfahrt begibt und unterwegs mit seinen Getreidevorräten die Bewohner der Stadt Tarsus aus einer Hungersnot befreit. Auf der Weiterfahrt leidet er Schiffbruch und wird von allem entblößt im Reiche des Königs von Pentapolis ans Land geworfen. Dort erregt er durch seine Körperkraft und seine Klugheit die Aufmerksamkeit des Königs und gewinnt auch die Liebe von dessen Tochter Thaisa, mit der er sich vermählt; endlich, nachdem er erfahren hat, daß Antiochus und seine Tochter durch einen Blitzstrahl vom Himmel getroffen wurden, begibt er sich mit seiner Gattin auf die Rückreise nach Tyrus. All das wird in treuem Anschluß an die überlieferte Erzählung vorgeführt, nur daß — entsprechend dem Geiste der ritterlichen Romantik, an den das Theaterpublikum gewöhnt war, — der Held hier seine Kraftprobe bei einem Turnierspiel ablegt, bei welchem die Ritter, ebenso wie bei den Kampfspielen am Hofe Elisabeths und Jakobs, mit sinnvoll gewählten Devisen und Emblemen erscheinen. Im übrigen ist Ton und Stil dieser ganzen Szenenreihe ziemlich dürftig und keine eigenartige Begabung verratend, auch nicht wenn der Dichter eine Szene hinzuerfindet, wo der alte Simo-

nides die Gesinnung der Liebenden erforscht, oder wenn er dem von Lebensgefahr bedrohten Perikles einen philosophisch sein sollenden, melancholisch-schweremütigen Monolog in den Mund legt, wie dies ja nach dem großen Erfolg des Hamlet eine Zeitlang Mode war. Die glücklicheren Züge, in denen manche Erklärer die Hand Shakespeares erkennen wollen, finden sich meist in den realistischen, ans Komische grenzenden Szenen, wo ja auch den minder begabten Theaterdichtern manchmal ein guter Wurf gelingt, so in der Szene, wo Thaliard, der von Antiochus gedungene Mörder, in Tyrus auftritt, mit einer anachronistischen Pistole bewaffnet, und in der Szene, wo die armen Fischersleute den gestrandeten Perikles freundlich aufnehmen.¹

Als Verfasser dieses ursprünglichen Periklesdramas betrachten die meisten Kritiker nach dem Vorgang von Delius² den Playwright George Wilkins, der, ermutigt durch den großen Bühnenerfolg des von Shakespeare umgearbeiteten Dramas, im Jahre 1608 die ‚True History of the Play of Pericles‘ in Form einer Prosaerzählung bearbeitet erscheinen ließ, doch hat er außer dem Drama auch noch die frühere Erzählung Twines benutzt. Aus diesem Umstand darf man natürlich noch nicht folgern, daß Wilkins der ursprüngliche Verfasser des in Erzählung umgegossenen Dramas war, und auch dadurch wird natürlich nichts bewiesen, daß er in dem vorangestellten Widmungsschreiben die Erzählung als ‚a poor infant of my brain‘ bezeichnet. Auch wenn wir das einzige sicher beglaubigte Theaterstück des Wilkins, das realistische Familiendrama ‚The Miseries of Enforced Marriage‘³, zum Vergleich heranziehen, finden wir nichts, was uns im Glauben bestärken könnte, daß er der Verfasser des ‚Perikles‘ sei; denn wenn in den ‚Miseries‘ ebenso wie in den beiden ersten Akten des Perikles öfters in einer längeren Blankvers-Rede auf einmal ein Reimpaar unterläuft, das keinem künstlerischen Zwecke dient und deshalb störend wirkt, so ist das durchaus keine für Wilkins charakteristische Besonderheit.⁴

1) Von der sympathisch-humoristischen Schilderung des Volks in dieser Szene war schon in anderem Zusammenhang die Rede, s. o. Bd. IV S. 163. 2) Shakespeare-Jahrbuch 3, 175 ff. 3) S. o. S. 328. 4) Vgl. Bd. IV S. 362 f. Bei Shakespeare (vgl. König S. 124) kommen solche ver-

Unverkennbare Spuren des Shakespearischen Geistes be-
 gegnen uns erst, nachdem Gower zu Beginn des dritten Akts
 sein Sprüchlein aufgesagt und uns dadurch wieder über einen
 längeren Zeitraum hinweggehoben hat. Wenn nun Perikles an
 Bord des Schiffes erscheint, das ihn und seine Gattin nach
 Tyrus führen soll, aber von einem furchtbaren Seesturm über-
 rascht wird, wenn die großartige Schilderung dieses Sturmes —
 wie Swinburne mit enthusiastischer Übertreibung sagt: des Sturmes
 über alle Stürme, die jemals im Bereich der Poesie brausten —
 durch die Amme unterbrochen wird, die ihm die Nachricht
 bringt, seine Gattin sei tot und habe sterbend ein Töchterlein
 zur Welt gebracht, wenn er dann dies Kind wehmütig be-
 grüßt und auf dringenden Wunsch der Seeleute, die nach altem
 Seemannsglauben keine Leiche auf dem Schiff dulden wollen,
 die Gattin in einem Sarg ins Meer versenkt: so treten uns aus
 allem dem die Züge Shakespeares in seiner reifsten Zeit ent-
 gegen. Die folgenden Szenen enthalten dann eine Reihe von
 Begebenheiten voll krasser Unwahrscheinlichkeit im Stil des
 griechischen Romans: Der Sarg, der den Körper der Thaisa
 birgt, wird bei Ephesus ans Land gespült, Thaisa wird heraus-
 geholt und aus dem Scheintod erweckt und tritt als Priesterin
 in den Dienst der Diana; ihre neugeborene Tochter Marina wird
 von dem Vater auf der Weiterreise in Tarsus einer Pflege-
 mutter übergeben, die sie später, als sie zur Jungfrau heran-
 geblüht ist, ermorden lassen will, doch in dem Augenblick,
 da dies am Meeresstrand geschehen soll, wird sie von Seeräubern
 entführt, die sie nach Mitylene in ein Bordell verkaufen. Dort
 gelingt es ihr aber, ihre Keuschheit zu bewahren, bis ihr Vater,
 der sie schon als tot betrauert, nach Mitylene kommt und sie
 wiedererkennt; dann begibt sich Perikles, durch eine Traum-
 erscheinung aufgefordert, nach Ephesus in den Tempel der Diana,
 wo er auch die totgeglaubte Gattin findet. Wieviel in dieser
 ganzen Szenenreihe shakespearisch ist, darüber gehen die An-

sprengte Reimpaare nur in den früheren Dramen vor und auch da verschwindend
 selten. Vgl. auch die von D. L. Thomas in den Englischen Studien 39, 210
 gegen die Autorschaft des Wilkins vorgebrachten Gründe. Wenn Thomas
 anstatt dessen die Verfasserschaft Heywoods für das ältere Stück nachweisen
 will, so ist das freilich auch sehr gewagt.

sichten sehr auseinander, und eine detaillierte Erörterung all dieser Fragen gehört nicht hierher, jedenfalls glaube ich, daß wir schon in Rücksicht auf das bestimmte äußere Zeugnis, das in der ablehnenden Haltung Heminges und Condells liegt, in der Annahme Shakespearischer Bestandteile so zurückhaltend wie möglich sein müssen. Vor allem dürfen wir annehmen, daß die Zwischenreden Gowers und die von ihm erklärten dumb shows aus dem früheren Drama übernommen wurden. Ebenso scheint es, daß der Gang der Ereignisse und die Szenenfolge bis ins einzelne so geblieben sind, wie im Original, an das sich Shakespeare hier offenbar mit ähnlich treuem Anschluß gehalten hat, wie in den Szenen aus dem alten Drama vom König Johann, die er in eine neue Form umdichtete. Diesen Sachverhalt dürfen wir vor allem für die Szenen in Blankversen voraussetzen, hier herrscht ein ganz anderer Ton, als in den Blankversszenen des ersten Teils, die ungeschickten Reime mitten in einer Rede kommen jetzt nicht mehr vor, und die dramatische Wechselrede ist durch eine weit häufigere Anwendung der Zeilenbrechung lebendiger gestaltet; die Stellen, die uns unverkennbar shakespeareisch anmuten,¹ wirken nicht wie aufgeflackte Purpurlappen, sondern erscheinen mit dem Rest organisch zusammenhängend. Auch einige kürzere Szenen, die für den Zusammenhang notwendig, aber sonst ohne besonderes Interesse sind (z. B. III 4 und IV 2), zeigen im Gesamtton denselben Unterschied von den früheren Akten, und nichts hindert uns anzunehmen, daß sie von Shakespeare herühren, in dessen unzweifelhaft echten Werken sich ähnliche gleichgültige Szenen finden. In den Szenen, wo die verbrecherischen Pläne der Pflegemutter gegen Marina vorgeführt werden, sind Reminiszenzen an verwandte, von Shakespeare früher dargestellte Situationen mit untergelaufen, vor allem erinnert eine Szene, wo die Pflegemutter ihrem schwachen und unentschlossenen Gatten gegenübertritt, an die entsprechende

1) zum Beispiel die Worte Cerimons, als die scheintote Thaisa die Augen öffnet (III 3, 99f.):

Her eyelids, cases to those heavenly jewels
Which Pericles hath lost,
Begin to part their fringes of bright gold.

Situation der Lady Macbeth.¹ Die lang ausgesponnenen Szenen, in denen Marinas Aufenthalt im Bordell geschildert wird, sind größtenteils in Prosa verfaßt, es liegt keine Notwendigkeit vor, sie Shakespeare zuzuschreiben. Nicht etwa, als ob wir annehmen müßten, daß eine solche Situation dem Dichter widerstrebt hätte, er hat uns auch in seinen unzweifelhaft echten Werken öfters Ähnliches vorgeführt, und gerade was uns besonders widerwärtig vorkommt, die abstoßende Schilderung syphilitischer Krankheitserscheinungen, findet sich bei ihm zu wiederholten Malen. Aber wir wissen ja, daß solche lebenswahre, kraß realistische Schilderungen auch noch gar manchem andern elisabethanischen Dramatiker gelungen sind, und wenn der unbekannte Dichter in den ersten Akten die Thaliardszene und die Fischerszene verfaßte, so können wir ihm sehr wohl auch diese Szenen zutrauen. Und falls die Szenenreihe im Bordell, die einen so breiten Raum einnimmt, wirklich von Shakespeare herrühren sollte, dann wäre es doppelt unbegreiflich, daß Heminge und Condell den Perikles nicht unter seine Werke aufnahmen. Nur an der Stelle, wo in dieser schmutzigen Umgebung die reine Jungfrau das Wort ergreift und — im Gegensatz zu der sonst vorherrschenden Prosa, in hochpoetischen Blankversen ihre Unschuld gegen die Bewohner des Hauses verteidigt und auch den zudringlichen Besuchern ehrfurchtsvolle Scheu abnötigt, glauben wir deutlich Shakespeares Hand zu erkennen.

Dieser ergreifende dramatische Gegensatz wurde von dem Publikum, das durch keine ängstliche Konvenienz in seiner Aufnahmefähigkeit gestört war, gewiß sehr stark empfunden. Ähnliches war früher bereits zu wiederholten Malen in der Literatur dargestellt worden. Schon der Verfasser des ersten Apolloniusromans konnte in den Kontroversien des älteren

1) Steevens, der zuerst auf diese Reminiszenzen hinwies, macht darauf aufmerksam, daß die Worte der Pflegemutter, die auf einen Hinweis auf Marinas Tugend erwidert (IV 1, 10) 'The fitter then the gods should have her' an Richard III (I 2, 105) erinnern; ebenso erinnern die Worte des gedungenen Mörders (IV 1, 66): 'come, say your prayers' an Othello V 2, 30. Für die Autorschaft Shakespeares wird freilich durch solche Reminiszenzen nichts bewiesen.

Seneca¹ die Situation einer Jungfrau geschildert finden, die von Piraten geraubt und in ein Bordell verkauft, dort durch ihre flehentlichen Bitten die Besucher zur Enthaltsamkeit bewegt, und es wurde dies Thema wohl auch in den Rhetorenschulen mit allem Aufwand pathetischer Beredsamkeit behandelt. Dann wurde die reine Jungfrau im Haus der Schande unendlich oft, unter anderm auch in dramatischer Form, von den Dichtern vorgeführt, welche die rührende Gestalt der heiligen Agnes, die christliche Märtyrin der Keuschheit verherrlichten. Shakespeare sah sich hier vor eine ähnliche Aufgabe gestellt, wie in ‚Maß für Maß‘, wo er die Lichtgestalt der Isabella mitten in einer Umgebung voll sittlicher Fäulnis zu schildern hatte. Doch ist Isabella eine Jungfrau, die schon das menschliche Treiben beobachtet und darüber nachgedacht hat, ehe sie sich entschloß, sich in die stillen Klostermauern zurückzuziehen, Marina dagegen hat den unbeschreiblichen Reiz der eben aufgeblühten unberührten Jungfräulichkeit, wie er vom Dichter bald darauf in den Gestalten der Perdita und Miranda vorgeführt wurde, wieder jedesmal durch neue individuelle Züge belebt, und dabei in einer reicheren und noch liebevoller verweilenden Schilderung dargestellt als hier, wo er nur auf ein fremdes Werk einige neue Lichter aufsetzte. Allerdings sind darunter ein paar Meisterzüge, z. B. wenn Marina der Kupplerin auf ihre widerwärtige Anpreisung des Lebens im Bordell bloß antwortet *Are you a woman?* oder wenn sie dem zudringlichen Besucher klagt:

O, that the gods
 Would set me free from this unhallow'd place,
 Though they did change me to the meanest bird,
 That flies i' the purer air.

In dem letzten Teil des Dramas, der die Wiedervereinigung von Vater, Tochter und Mutter darstellt, ist es unverkennbar, daß Shakespeare das alte Stück in neue Verse umgeschrieben hat. Diese Verse bezeichnen zwar keinen Höhepunkt seiner Poesie, aber jedenfalls waren ihm die Darsteller des Perikles und der Marina für die Umgestaltung dankbar. Wenn Perikles in melancholische Gedanken vertieft dasaß, jedem tröstlichen

1) I 2; auf diesen Zusammenhang hat bereits Klebs S. 304 hingewiesen.

Zuspruch unzugänglich, in vernachlässigter Kleidung und mit wirrem Haupthaar, über das nach seinem Gelübde kein Schermesser mehr kommen durfte, so war das eine besonders gute Gelegenheit für die Darstellung der dankbaren Situation eines in dumpfem Schmerz Dahinbrütenden, für die sich ja in der schauspielerischen Welt schon eine bestimmte Tradition ausgebildet hatte.¹ Aber gewiß kam das in Shakespeares Versen noch ganz anders zur Geltung, und vor allem dürfen wir annehmen, daß das Wechselgespräch, in dem sich Vater und Tochter wiedererkennen, unendlich viel an dramatischer Steigerung gewonnen hat.

So enthielt das Stück, das in seinem ersten Teil durch den abenteuerlich-romantischen Inhalt eine starke populäre Wirkung ausüben mußte, gegen Ende noch zwei hochdramatische Szenen, und es ist begreiflich, daß es eines der erfolgreichsten Theaterstücke war; auch findet sich in der zeitgenössischen Literatur eine ganze Reihe von Anspielungen auf ‚Perikles‘ und seine außerordentliche Beliebtheit.² Ein merkwürdiges Zeugnis, die Bearbeitung des Dramas in Novellenform durch Wilkins wurde schon erwähnt, sie ist für uns um so wertvoller, da die Drucke des Dramas, von einem räuberischen Buchhändler veranstaltet, uns den Text in einer so greulichen Verstümmelung darbieten, wie dies vielleicht bei keinem andern Drama Shakespeares der Fall ist, an vielen Stellen können wir den Zusammenhang erst mit Hilfe der Novelle verstehen.³

Der ‚Perikles‘ zeigt eine merkwürdige Ähnlichkeit mit Dramen wie ‚Cymbeline‘, ‚Wintermärchen‘ und ‚Sturm‘, in welchen Shakespeares Geist während des folgenden Zeitraums sich von einer so völlig andern Seite offenbart als in den großen Tragödien. Wir haben auch hier eine romanhaft verschlungene

1) S. o. Bd. IV S. 459. 2) Vgl. die Stellensammlung bei Munro. Übrigens gehört hierher auch eine Nachahmung der Bordellszene in dem anonymen Drama ‚The Honest Lawyer‘ (1616). 3) Collier, Tycho Mommsen in der Einleitung zu seiner Ausgabe der Novelle (Pericles, Prince of Tyre, a Novel by George Wilkins usw. Oldenburg 1857) und besonders Delius in seinem Kommentar haben eine ganze Reihe von solchen Stellen nachgewiesen. Merkwürdig ist die nur bei Wilkins überlieferte echt Shakespearische Wendung in der Anrede des Perikles an sein neugeborenes Töchterlein ‚poor inch of nature‘.

Handlung, die nach einer Reihe von schweren Gefahren und Schicksalsschlägen zu einem glücklichen Ende geführt wird, und die zarte Gestalt der Fürstentochter Marina, die in die versöhnliche Schlußwendung so entscheidend eingreift, erinnert ja in mancher Hinsicht an Perdita und Miranda. Aber der Dichter hatte sich diesen Stoff nicht selbst gewählt und ihn auch mit Recht nicht für würdig geachtet, mit der vollen Energie seines Geistes durchdrungen zu werden; er hat sich darauf beschränkt, einem brauchbaren Repertoirestück seiner Truppe durch seine Zusätze eine neue Anziehungskraft zu verleihen. Und wir können uns sehr wohl denken, daß er nach dem ‚Perikles‘ noch eine seiner pessimistischen Tragödien dichtete; nichts nötigt uns anzunehmen, daß dies Drama eine Wendung in seiner dichterischen Grundstimmung bezeichnet.

Dreizehntes Buch.

Das Drama in der Zeit von c. 1609 bis 1613.

In dieser Zeit wird das Londoner Theaterwesen wie vorher von den drei Schauspielertruppen des Königs, der Königin und des Prinzen von Wales beherrscht. Die erste, die Shakespearische, behält auch weiterhin ihre überragende Bedeutung, sie gewinnt in dem Privattheater von Blackfriars eine neue Stätte ihrer Wirksamkeit neben dem ruhmreichen Globetheater, das am 29. Juni 1613 einem Brande zum Opfer fiel. Die Truppe der Königin spielte in dem Red Bull-Theater in Clerkenwell, die des Prinzen Heinrich von Wales trat nach dessen allgemein betrauertem frühzeitigem Tode (6. Nov. 1612) unter den Schutz des Pfalzgrafen Friedrich, des Schwiegersohnes Jakobs I., im übrigen blieb sie wie bisher im Fortunatheater. Seit 1610 gab es auch eine Truppe, die unter dem Protektorat des Herzogs von York, des späteren Königs Karls I., stand und die nach dem Tod von dessen älterem Bruder Heinrich den Titel ‚The Prince’s Players‘ annahm; sie spielte im Curtain-Theater. Von den früheren Kindertruppen geriet diejenige, die bisher im Whitefriars-Theater gespielt hatte, im Jahre 1609 in Geldverlegenheiten und stellte ihre Tätigkeit ein; von da an gab es nur noch eine Kindertruppe, die der Königin (Children of the Queen’s Revels), die zunächst im Blackfriars-Theater weiterspielte, auch nachdem sie im August 1608 ihr Mietsrecht in diesem Theater an Burbage, den Vertreter der Shakespearischen Truppe, abgegeben hatte. Wann diese Kindertruppe tatsächlich der Shakespearischen Platz machte, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, nur soviel steht fest, daß sie gegen Anfang

1610 nicht mehr in Blackfriars, sondern in dem inzwischen leer gewordenen Whitefriars-Theater spielte.¹

Unter den Theaterdichtern sehen wir kaum irgendwelche neue Persönlichkeiten von größerer Bedeutung auftauchen. Trotzdem gewinnt dieser Zeitraum gegenüber dem vorhergehenden dadurch ein eigentümliches Gepräge, daß mehrere von den altbewährten Dichtern sich jetzt von einer neuen Seite zeigen. Ben Jonson, der seit seinem *Volpone* (1605) sich nur als Maskenspieldichter betätigt hatte, entfaltet nun wieder für die hauptstädtische Bühne eine eifrige Wirksamkeit; er wendet sich wieder zu der Darstellung des einheimischen Lebens und Treibens mit seinen mancherlei Seltsamkeiten und Narrheiten und gewinnt dadurch von neuem ein Arbeitsfeld, das seiner eigentümlichen Begabung ganz besonders entsprach. Shakespeare tritt nun nach der Zeit der großen Tragödien mit seinen drei ‚spätherbstlichen‘ dramatischen Dichtungen in die letzte Periode seiner dramatischen Wirksamkeit. Beaumont und Fletcher finden nach ihren früheren vereinzelt Versuchen jetzt erst in gemeinsamer Wirksamkeit ihren charakteristischen neuen Stil, der alsdann in der nachshakespearischen Zeit die Bühne beherrschte; sie entfalten eine ungemeine Fruchtbarkeit und man kann jedenfalls bei zehn von ihren Dramen voraussetzen, daß sie in diesen paar Jahren entstanden. Ebenso tritt Webster, der uns bisher bloß als Mitarbeiter Dekkers begegnet war, nun in seiner ‚*Vittoria Corombona*‘ mit einer völlig eigenartigen Leistung als tragischer Dichter hervor; sein zweites tragisches Hauptwerk, die ‚*Duchess of Malfi*‘, ist vermutlich auch noch in diesen Zeitraum zu setzen. Außerdem wären hier noch die Erstlingsdramen des jungen Schauspielers Field zu erwähnen; der spätere Geistliche Daborne und noch einige andere machten unter den Theaterdichtern eine flüchtige Erscheinung, um bald wieder zu verschwinden. Dekker hat auch weiterhin in seiner früheren Manier fortgedichtet, von Middleton ist nur ein einziges Werk, von Heywood und Chapman gar nichts mit Sicherheit in diesen Zeitraum zu setzen, in welchem überhaupt die Zahl

1) Zur Geschichte aller dieser Truppen vgl. besonders Fleay S. 184 ff., Maas S. 108 ff., Chambers in *Modern Language Review* 4, 154. Nach dem obigen ist Bd. IV S. 472 zu berichtigen.

der erhaltenen Stücke — etwa 33 — beträchtlich geringer ist als in dem vorhergehenden.

Das schon im vorigen Zeitraum so eifrig gepflegte Gebiet der Londoner Lokalkomödie erhielt, wie bereits angedeutet, jetzt ein neues Interesse dadurch, daß Ben Jonson sich ihm zuwandte, während die einzige Komödie, die von ihm seit 1601 ans Licht getreten war, in Italien gespielt hatte. Wenn von jetzt ab die Schilderung einheimischer Zustände bei ihm sehr stark hervortritt, so war darauf ohne Zweifel, aber vermutlich ohne daß der stolze Dichter selber sich dies zum Bewußtsein brachte, der große Beifall von Einfluß, dessen sich damals die Lokalkomödien, vor allem diejenigen des ‚base fellow‘ Middleton erfreuten. Das erste Zeichen dieser neuen Wendung haben wir wohl in der Umarbeitung von ‚Every Man in his Humour‘ zu erblicken, die zuerst 1616 in der Folioausgabe von Ben Jonsons Werken erschien. Wann diese Umarbeitung entstand, läßt sich nicht mehr feststellen, doch weist die sorgfältige Aus tilgung der Flüche und der heiligen Namen auf die Zeit nach dem bekannten Verbot von 1605.¹ Die Handlung ist jetzt von Florenz nach London verlegt, viel häufiger werden jetzt bestimmte Örtlichkeiten und Straßen erwähnt und lokale Anspielungen angebracht; die italienischen Namen, die ja auch noch in ‚Every Man out‘ vorgeherrscht hatten, sind jetzt durch englische ersetzt, meist charakterisierende Namen, wie Wellbred, Downright usw., eine Manier, die Jonson von nun an beibehielt. Nur der Miles gloriosus Bobadilla, der offenbar durch seinen Namen als Spanier charakterisiert werden sollte, wurde als ‚Captain Bobadill‘ in die neue Fassung übernommen. Die Übertragung in den Stil der Londoner Lokalkomödie konnte um so leichter vor sich gehen, da ja von vornherein trotz dem italienischen Schauplatz das romantisch-phantastische Element gänzlich fehlte, und so hat denn auch das Stück durch das stark aufgetragene englische Kolorit entschieden gewonnen. Auch abgesehen davon ist die Ausdrucksweise jetzt an manchen Stellen lebendiger und anschaulicher. Sonst besteht die Haupt-

1) Eine Übersicht über die Abweichungen der zweiten Fassung von der ersten gibt Grabau im Shakespeare-Jahrbuch 38, 83ff.

änderung darin, daß der etwas schleppend geratene Schlußakt stark zusammengestrichen ist; selbst in der Szene, wo der abgeschmackte Dichterling verspottet wird, hat Jonson, der sonst so gerne die literarische Satire einfließen läßt, sich zu Kürzungen verstanden, er hat sogar die schwungvolle Deklamation über den Unterschied zwischen Versemacherei und wahrer Poesie ausgetilgt. Dagegen befriedigte er seine Neigung zur Polemik in dem anmaßenden Prolog, den er nun voranstellte und in dem er seine eigene Kunstrichtung als die einzig wahre verherrlicht.¹

Ein andres Werk Ben Jonsons, das von vornherein als einheimisches Sittenlustspiel gedacht ist, die ‚Epicoene‘, wurde 1609 aufgeführt² und zuerst in der Folio von 1616 gedruckt. Jonson hatte diesmal wieder die Schauspielertruppe gewechselt und sein Drama den Children of the Queen's Revels übergeben. Es zeigt sich hier sogleich, welchen dankbaren Stoff ihm die satirische Beobachtung des hauptstädtischen Treibens darbot. Das Grundmotiv ist freilich ebenso wie im Volpone aus der antiken Literatur entlehnt und zum Mittelpunkt einer frei-erfundenen Handlung gemacht. Jonson fand in den Deklamationen des Rhetors Libanius († 393) die Klagerede eines wunderlichen Mannes, der kein Geräusch vertragen kann und das Unglück hat, eine sehr geräuschvolle Ehefrau zu besitzen; einige drastische Redewendungen dieses Unglücklichen sind denn auch wörtlich übernommen.³ Die Deklamationen des Libanius waren damals gerade durch die Pariser Ausgabe (1606) mit beigefügter lateinischer Übersetzung bequem zugänglich geworden und mit der Übertragung dieser antiken Figur in ein modernes Lustspiel hat Jonson gewiß auch seinen gelehrten Freunden ein großes Vergnügen bereitet. Er stellte den Sonderling in eine Lustspiel-

1) S. o. Bd. IV S. 262. 2) Vgl. Thorndike, Influence S. 16.

3) Z. B. wenn Morose klagt (IV 2), seine Frau sei wie ein Wasserrohr; wenn man sie eine Zeitlang am Reden verhindern wolle, so sprudle nachher der Redestrom nur um so heftiger hervor. Bezüglich des Namens des Ehemanns ist zu erinnern, daß schon in der von Jonson benutzten lateinischen Übersetzung das griechische Dyskolos mit Morosus wiedergegeben ist. Der Nachweis der entlegenen Quelle Jonsons stammt von Theobald, vgl. Gifford 3, 351.

handlung, die sich Schlag auf Schlag abwickelt und auch den strengsten klassizistischen Anforderungen insofern entspricht, als die dargestellte Begebenheit, falls sie sich wirklich ereignen sollte, kaum mehr Zeit in Anspruch nehmen würde, als die Zeit der Aufführung. Der wunderliche alte Morose, der sich von jedem Geräusch abschließt und auch seine Dienerschaft dazu erzieht, daß sie ihm nur mit stummen Zeichen antwortet, hat einen Neffen, den lebemännischen Kavalier Dauphine, den er nicht leiden kann, und als sich ihm die Gelegenheit bietet, ein junges Mädchen von der äußersten Schüchternheit und Wortkargheit zu heiraten, tut er dies um so lieber, da er damit zugleich auch den Neffen um die Erbschaft bringt. Aber kaum ist die Trauung vollzogen, so entfaltet die junge Frau einen unerschöpflichen Redeschwall; es zieht sofort auch ein Schwarm von geräuschvollen Besuchern ins Haus, die mit Trompetenmusik und Gläserklang die Hochzeit feiern; Morose in seiner Verweilung möchte am liebsten den kaum geschlossenen Ehebund wieder auflösen. Diesen anscheinend unerfüllbaren Wunsch will ihm nun der Neffe erfüllen, falls er ihm die Gewährung einer Jahresrente und die Einsetzung in die Erbschaft verspricht. Morose geht darauf ein und nun eröffnet ihm der Neffe, die Braut sei gar kein Mädchen, sondern ein verkleideter Jüngling; die ganze Intrige war, wie wir jetzt erst erfahren, von dem Neffen eingefädelt worden. Morose zieht sich beschämt zurück und mit einer hübschen Schlußwendung fordert der Neffe die Zuschauer auf zu klatschen, da ja der Feind alles Geräusches nicht mehr da sei. Es ist dies wohl das erste Beispiel jener neuen Art, die Intrige vor dem Publikum zu verhüllen, wie sie uns von nun ab im Stuartdrama häufiger begegnet.¹ Um dieselbe Zeit findet sich eine ähnliche Überraschung, wenn auch in umgekehrter Richtung, in dem Philaster von Beaumont und Fletcher, wo der liebenswürdige Page Bellario sich am Schluß als Jungfrau Euphrasia entpuppt; aber in der derb lustigen Komödie Jonsons ist die Überraschung besser angebracht als in dem sentimental Drama der Dioskuren, auch ist auf einer Bühne, wo die Mädchenrollen von Jünglingen gespielt wurden,

1) S. o. Bd. IV S. 300f.

die Verwandlung, wie die Komödie sie vorführt, jedenfalls wirksamer.¹

Jonson hat diese Handlung noch durch Einführung der verschiedenartigsten Figuren bunter und mannigfaltiger gestaltet. Neben dem Neffen Dauphine treten zwei andere Kavalier auf, die ihm gegenüber dem unliebenswürdigen Onkel zur Seite stehen. Jonson scheint ja diese Menschenklasse, die wohl auch seinen dichterischen Bestrebungen keine sonderliche Teilnahme entgegenbrachte, nicht sehr geliebt zu haben; hier gibt er ausnahmsweise von ihr eine sympathische Schilderung und der übermütige Gesprächston der jungen Herren ist ihm — selbst nach dem Urteil Drydens, welcher derartige Gespräche in den Komödien dieser Zeit als einen wichtigen Bestandteil der dramatischen Kunst vergleichend beurteilt — sehr wohl gelungen. Allerdings ist ihr frivoles Gespräch über das Thema, wie man sich den Frauen gegenüber verhalten solle, von dem gelehrten Dichter sehr reichlich ausgestattet mit Reminiszenzen aus Ovids *Ars amandi*, die der neuzeitlichen Umgebung geschickt angepaßt sind. Später erscheinen unter den Gratulanten, die durch ihr geräuschvolles Wesen den armen Morose zur Verzweiflung bringen, noch allerlei groteske Figuren. Unter anderm zwei ‚Gulls‘, deren einer sich als Verächter der Poesie und der Poeten geberdet; sie werden beide als Feiglinge und Prahler charakterisiert und müssen die schmählichste Behandlung über sich ergehen lassen. Sodann zwei Gesellen, die auf Anstiften des Sir Dauphine sich in Gelehrtentracht stecken und den unglücklichen Ehemann, der seine Frau wieder los sein möchte, in einem halb englischen, halb lateinischen Jargon über die Scheidungsgründe belehren. Auch machte der Dichter es hier sich wieder zu Nutze, daß er auf dem Knabentheater eine größere Zahl von Frauendarstellern zur Verfügung hatte. Es erscheint eine Gruppe von Damen, die

1) Gifford 3, 336 macht darauf aufmerksam, daß die Wirkung verloren ging, als die Rolle der Epicoene auf dem Theater von einem Mädchen dargestellt wurde. Übrigens wurde wohl manchem gelehrten Zuschauer schon durch den Namen Epicoene ein Einblick in den wahren Sachverhalt gegeben. Wenn man durchaus annehmen will, daß Jonson für dies Verwandlungsspiel ein Vorbild hatte, so kann man doch wohl eher an den *Marescalco* des *Aretilino* (s. o. Bd. II S. 265) als an die *Casina* des Plautus denken.

sich als ‚Ladies Collegiates‘ bezeichnen und eine eigentümliche Mischung von Blaustrümpfigkeit und Koketterie an den Tag legen, sie erinnern in gewisser Hinsicht an die Nymphen in ‚Cynthia’s Revels‘ und Jonson beabsichtigt offenbar auch hier eine Satire gegen bestimmte Personen. Doch fehlt dieser Satire jede Anmut, es läuft sogar auch manches Rohe und Widerwärtige mit unter, z. B. wenn die Damen sich darüber unterhalten, mit welchen Mitteln man der Geburt von Kindern entgegenwirken könne. Überhaupt merkt man in allen diesen Szenen trotz einzelnen wirklich komischen Einfällen doch gar zu sehr die Absicht, mit allen Mitteln einen starken grotesken Effekt zu erreichen; die Figuren stehen zum Teil mit der Haupthandlung nur in einem sehr losen Zusammenhang und sind von einer so abnormen Wunderlichkeit, daß wir mehrmals durch vorbereitende Gespräche mit ihrem Charakter vertraut gemacht werden müssen, ein bezeichnender Mißstand der Ben Jonson’schen Charakterschilderung, der im Volpone bei weitem nicht so stark hervorgetreten war.¹

Seine nächste Komödie, den ‚Alchemist‘, verfaßte Jonson, wie es scheint, unmittelbar nach der ‚Epicoene‘; er kehrte damit wieder zu der Shakespearischen Truppe zurück, die dieses Drama noch im Jahre 1610 aufführte; am 3. September wurde der Alchemist eingetragen, aber erst 1612 gedruckt. Auch diesmal war Shakespeare nicht bei der Aufführung beteiligt, er hatte sich vielleicht damals schon vom Schauspielerberuf zurückgezogen, die beiden Schauspieler der Truppe, die im Verzeichnis der Darsteller an erster Stelle erwähnt werden, Burbage und Lowin, haben offenbar die beiden ziemlich gleich wichtigen Rollen des Subtle und des Face übernommen.

Diesmal liegt wieder ein Hauptreiz des Dramas in der spannenden und überraschenden Handlung; der Aufbau zeigt jedoch eine entschiedene Ähnlichkeit mit dem Volpone. Auch hier haben wir zwei geriebene Spitzbuben, die sich die Geldgier und die Leichtgläubigkeit ihrer Opfer zunutze machen, und diese sind durch ihre wahnwitzige Begierde so verblendet, daß die Spitzbuben sich zu den gewagtesten und abenteuerlichsten

1) Vgl. hierzu Bd. IV S. 322f.

Betrügereien versteigen können. Ebenso ist auch hier einmal im vierten Akt das gewagte Spiel scheinbar für die Betrüger verloren, aber sie rafften sich noch einmal auf, bis sie endlich sich untereinander entzweien und damit ihr kunstvolles Gebäude zusammenbricht. Doch wird hier an den Bösewichtern keine so strenge Gerechtigkeit geübt wie im *Volpone*, sie kommen vielmehr sehr leichten Kaufes weg.¹ Indes ist das Interesse an der kunstvoll aufgebauten Handlung dadurch sehr gesteigert, daß der Dichter hier nicht eine charakteristische Unsitte aus der Kulturgeschichte des alten Rom schilderte, sondern eine selbstbeobachtete Modetorheit seiner eignen Zeit. Dadurch gewinnen alle diese Gauner und Dümmlinge ganz außerordentlich an Leben und Farbe, wenn auch der alchemistische Schwindel, um den sich alles dreht, in unsrer Zeit eines Kommentars bedarf.

Der *Alchemist Subtle* hat sich zum Schauplatz seiner Betrügereien ein Haus erwählt, das der Besitzer wegen der Pestgefahr verlassen und der Obhut des Hausmeisters *Face* anvertraut hatte; *Face* macht mit *Subtle* gemeinsame Sache und beide werden beim Einfang der betrogenen Gimpel von der liederlichen *Dirne Dol Common* unterstützt. Das alles erfahren wir aus der ersten Szene, wo *Face* und *Subtle* in einem Wortwechsel sich in den allergrößten Schmähungen ergehen, aber durch *Dol* wieder ausgesöhnt und zu dem früheren einträchtigen Wirken bestimmt werden. Wir werden damit sogleich aufs lebendigste in medias res hineinversetzt und mit den Charakteren der Hauptpersonen vertraut; es tut dem Verdienst *Jonsons* keinen Eintrag, daß er in dieser mit Recht gerühmten Expositionsszene sich offenbar erinnert hat, daß wir auch in der *Mostellaria* des *Plautus* durch ein solches Zankduett am Anfang mit den Vorbedingungen der Handlung bekannt gemacht werden. Dann kommen der Reihe nach alle die Dummköpfe, die von *Subtles* Goldmacherkunst profitieren wollen, eine echt *Jonsonsche* Galerie von der größten Mannigfaltigkeit, u. a. ein Advokatenschreiber, ein Tabakhändler — eine Rolle, die uns, beiläufig bemerkt, allerlei hübsche Einblicke in die damals neue Mode des Tabakrauchens gewährt —

1) Vgl. hierzu Bd. IV S. 307.

sodann zwei Puritaner, die trotz allen salbungsvollen Phrasen doch die Wichtigkeit des Goldes zu würdigen wissen und von dem Dichter als Leute geschildert werden, die unter ihrer frommen Miene allerlei gefährliche, weitaussehende Pläne verbergen¹; sie werden sehr charakteristisch, der eine mehr als Zelot, der andere mehr als ein Opportunist geschildert. Nicht so lebendig und anschaulich tritt ein anderer Kunde des Alchemisten hervor, Sir Epicure Mammon, dessen wollüstige Phantasie sich in den abenteuerlichsten Träumen darüber ergeht, in was für raffinierten Genüssen er schwelgen wolle, wenn er einmal in den Besitz des Steins der Weisen gelangt sei; Jonson macht hier einen ausgiebigen Gebrauch von seinen Lesefrüchten aus den Geschichtschreibern des Sittenverfalls der römischen Kaiserzeit. Zunächst ist Sir Epicure allerdings etwas weniger anspruchsvoll; er läßt sich von den Gaunern einreden, die Helfershelferin Dol Common sei eine vornehme Dame und nach dieser doppelten Täuschung kann er natürlich um so leichter gerupft werden. Der Raisonneur, der auch in diesem Stück nicht fehlt, ein Herr Surly, sucht vergeblich dem Sir Epicure seinen Aberglauben auszureden. Als er ihn auf den Widerspruch aufmerksam macht zwischen seinen Zukunftsträumen und der Behauptung der Alchemisten, daß nur ein tugendhafter Mann die Goldmacherkunst erlernen könne, da meint Sir Epicure, er brauche ja nicht selber tugendhaft zu sein, die Tugendhaftigkeit des Goldmachers Subtle sei vollkommen ausreichend. Doch gelingt es Surly schließlich, dem betrogenen Sir Epicure die Augen zu öffnen; er verkleidet sich als ein Spanier, der den Alchemisten konsultieren will, und gibt vor, er verstehe kein Englisch, so daß in einer sehr belustigenden Szene die zwei Betrüger es wagen, sich vor ihm ganz ungeniert zu äußern und auch dem vermeintlichen Spanier auf Englisch die ordinärsten Grobheiten an den Kopf zu werfen. Doch wird die Wahrheit erst entdeckt, als im fünften Akt der Hausbesitzer unerwartet zurückkehrt und der ungetreue Hausverwalter ihn vergeblich durch die listige Vorspiegung zurückzuhalten sucht, das Haus sei von Gespenstern besessen, eine Vorspiegung, die ja seit der *Mostellaria* des Plautus im

1) S. o. Bd. IV S. 126.

Renaissancelustspiel sehr häufig wiederkehrt. Daß der Alchemist und die Dirne am Schluß straflos entfliehen können, wurde schon angedeutet, wenn jedoch der joviale Hausbesitzer die von ihnen zusammengerauberten Schätze sich zum Schluß selber aneignet, so ist das ein höchst seltsames Beispiel von poetischer Gerechtigkeit.

Nach dem ‚Alchemist‘ ließ Ben Jonson in seiner Lustspiel-dichtung eine Unterbrechung von mehr als vier Jahren eintreten, dann zeigte er sich von einer neuen Seite in seiner genialsten und farbenreichsten dramatischen Schilderung des hauptstädtischen Lebens, dem ‚Bartholomew Fair‘, der bei der Betrachtung des nächsten Zeitraums eine hervorragende Stelle einnehmen wird.

Auf dem Gebiete der Londoner Lokalkomödie betätigte sich auch der Schauspieler Nathaniel Field, der 1588 als Sohn eines theaterfeindlichen puritanischen Geistlichen geboren und in der Schule der Merchant Taylors erzogen ward, worauf er zu einem Buchhändler in die Lehre kam. Wir kennen ihn schon als einen jener Knaben, die für die Schauspielertruppe der königlichen Kapelle gewaltsam gepreßt wurden und sich dann bei den Aufführungen Ben Jonsonscher und Chapmanscher Dramen auszeichneten.¹ Es scheint, daß er sich auch persönlich an Chapman anschloß, der Fields Erstlingskomödie mit empfehlenden Versen an diesen seinen ‚loved son‘ versah. Noch mehr wurde er aber durch Jonson beeinflusst, der ihn im Gespräch mit Drummond als seinen Schüler bezeichnete, und offenbar hat Field diesen Meister im Auge, wenn er in seinen Lobversen vor Fletchers ‚Faithful Shepherdess‘ von dem ernststen philosophischen Denker spricht, der ihm stets als Muster dienen solle und der ihn gelehrt habe, das Urteil der unwissenden Menge zu ver-

1) S. o. Bd. IV S. 470ff. Später ist er sogar gegen einen Geistlichen, der ebenso wie Fields Vater das Theater angegriffen hatte, schriftstellerisch aufgetreten; vgl. Halliwell, Illustrations 1, 115. Wenn Field auch als Darsteller der Titelrolle in Chapmans ‚Bussy d'Ambois‘ gerühmt wird, der ursprünglich nicht von den Children of the Queen's Revels, zu denen Field gehörte, sondern von der konkurrierenden Chorknabentruppe aufgeführt wurde (s. o. S. 369f.), so ist dies offenbar dadurch zu erklären, daß die Children of the Queen's Revels sich nach der Auflösung dieser konkurrierenden Truppe (s. o. S. 474) die Tragödie Chapmans aneigneten; vgl. Parrott 1, 541. Hier-nach ist Bd. IV S. 472 zu berichtigen.

achten. In den beiden Lustspielen, die von ihm erhalten sind¹, ist jedoch von einem solchen exklusiven Geist nichts zu verspüren, hier zeigt er sich viel eher mit Middleton verwandt, zwar kein so kräftiges Talent, aber auch nicht ganz so roh und zynisch und außerdem darauf bedacht, neben den kraß realistischen Szenen gelegentlich pathetische und sentimentale Töne anklingen zu lassen, eine Abwechslung, deren Wirkung ihm als einem effektkundigen Schauspieler wohl bekannt sein mußte. Dabei gibt er auch gelegentlich seine humanistische Bildung zu erkennen durch geschickt angebrachte lateinische Zitate, auch aus dem von der neuen satirischen Schule und von Ben Jonson bevorzugten Juvenal. Auf die Einwirkung Ben Jonsons ist es wohl auch zurückzuführen, wenn er am Schluß seiner ersten Komödie sich etwas darauf zugute tut, daß die ganze Handlung sich in zwölf Stunden abspielt.

Diese Komödie ‚A Woman is a Weathercock‘ wurde, wie sich aus dem Titelblatt ergibt, von der Knabentruppe der Königin in Whitefriars und außerdem vor dem König selber in Whitehall aufgeführt; sie wurde am 23. November 1611 eingetragen und erschien mit der Jahreszahl 1612; die Worte der Vorrede an den Leser ‚I send a comedy to you here, as good as I could then make‘ lassen darauf schließen, daß die Entstehung damals schon längere Zeit zurücklag, doch nicht früher als 1609, wie eine Anspielung auf den Clevischen Krieg beweist. Die Hauptperson, welche als Beispiel der weiblichen Unbeständigkeit dient, ist Bellafront, die Tochter des Sir John Worldly, die ihrem bisherigen Geliebten Scudmore untreu wird, um sich mit einem Lord zu vermählen. Als nach der Trauung Scudmore sich verkleidet zu ihr schleicht und ihr in einer pathetischen Szene ihre Untreue vorhält, wird sie von tiefer Reue ergriffen, doch kann alles noch ins Gleiche gebracht werden, da der Trauungsakt nicht von dem Pfarrer, sondern von einem als Pfarrer verkleideten Freunde Scudmores vollzogen und somit ungültig war. Scudmore kann sich daher während eines Maskentanzes, der zur Feier der Hochzeit veranstaltet wird, mit Bellafront heimlich wegstehlen und beide überraschen sodann bei ihrer

1) Neugedruckt bei Hazlitt-Dodsley 11.

Rückkehr die Anwesenden mit der vollzogenen Tatsache ihrer rechtsgültigen Vermählung. Daneben sind noch allerlei komische Figuren in die Handlung verwickelt: ein Schmarotzer des Lords, ein Miles gloriosus und besonders der Dümmling Sir Abraham, der auf seine Art eine Schwester der Bellafront umwirbt und dabei sich die Worte des abgewiesenen Liebhabers Balthasar aus der ‚Spanish Tragedy‘ parodistisch zu eigen macht¹, aber schließlich auf die Jungfer Wagtail, eine Dame von sehr zweifelhaftem Ruf, hereinfällt, die sich in schwangerem Zustand befindet und unter allen denen, die sie wegen der Vaterschaft des zu erwartenden Kindes in Anspruch nehmen könnte, ihn als den zahlungsfähigsten auserwählt, obwohl es zwischen ihnen beiden gar nicht so weit gekommen war. Von starker burlesker Wirkung ist es, wie Jungfer Wagtail, die sich von Sir Abraham belauscht weiß, in einem Monolog sich zum Selbstmord aus unglücklicher Liebe entschließt und von dem Dümmling, der sich ihr als Ehemann anbietet, noch rechtzeitig daran gehindert wird.

Fields andre Komödie ‚Amends for Ladies‘ erschien erst 1618 im Druck, doch muß sie nicht lange nach der ersten entstanden sein, wo der Verfasser in einem Vorwort an die Frauen erklärt, wenn sein nächstes Stück im Druck erscheinen werde, dann würden sie sehen, was für ‚amends‘ er dem weiblichen Geschlecht gemacht habe. Dies läßt sogar, wie Fleay mit Recht bemerkt, vermuten, daß die ‚Amends for Ladies‘ damals schon vollendet und wohl auch schon aufgeführt waren.² Im Gegensatz zu den ungünstig dargestellten Frauen in dem früheren Drama erscheinen hier ein Mädchen, eine Ehefrau und eine Witwe als vorteilhaft geschilderte Vertreterinnen ihres Geschlechts.³ Das Mädchen soll mit einem reichen alten Herrn vermählt werden, bleibt aber doch dem Geliebten treu. Als sie nach mancherlei Wechselfällen zu der verhaßten Ehe gezwungen

1) Vgl. Kyd ed. Boas S. 398. 2) Daß die ‚Amends‘ schon 1611 bekannt waren, wird durch eine Anspielung in einem 1611 erschienenen Werk bewiesen; vgl. Collier, History 3, 291. 3) Für das Gespräch, in welchem die drei Weiber sich über die Vorzüge und Nachteile ihres Standes unterhalten, benutzte Field, wie Ward 3, 50 bemerkt, ein im Jahre 1602 erschienenes Gedicht von Samuel Rowland.

werden soll, stellt sie sich unmittelbar vor der Hochzeitsfeier, als sei sie schwer erkrankt, es werden ein Pfarrer und ein Arzt herbeigerufen; der Arzt ist kein anderer als ihr verkleideter Geliebter, der nun im Krankenzimmer von dem Pfarrer mit ihr ehelich verbunden wird. Die Geschichte der Frau ist aus der Novelle des Cervantes ‚El curioso impertinente‘ entnommen¹, nur daß hier der Freund, der auf Veranlassung des Ehemanns durch seine Verführungskünste die eheliche Treue der Frau auf die Probe stellen soll, immer wieder von der tugendhaften Gattin zurückgewiesen wird, die ihre Pflicht auch gegen den unwürdigen Gatten erfüllen will, so daß dieser, von ihrem Edelmut besiegt, sie um Verzeihung bittet. Am originellsten ist noch die Geschichte der Witwe. Wir haben schon mehrere Beispiele kennen gelernt, daß eine solche von einem unternehmenden Kavalier durch eine brutale Überrumpelung gewonnen wird. Auch hier glaubt der Kavalier Bold ein leichtes Spiel zu haben, nachdem er sich als Mädchen verkleidet hat und als Kammerjungfer in die Dienste der Witwe getreten ist. Jedenfalls ergab sich eine sehr drastische Szene, wenn er in dieser Verkleidung der Witwe beim Auskleiden behilflich war und sich dabei sehr täppisch anstellte, und wenn er dann, als er mit der Witwe sich über deren verschiedene Verehrer unterhält, die Gelegenheit benutzt, um unter der Verkleidung sein eigenes Lob zu singen. Als er sie jedoch in ihrem Bett überwältigen will, ergreift sie ein bereit liegendes Schwert und bringt dadurch den wehrlos im Hemd vor ihr stehenden Liebhaber in die kläglichste Situation. Doch wird der Effekt dadurch etwas abgeschwächt, daß die beiden in dieser Situation sich in eine theoretische Erörterung über die Keuschheit und über den Mann als Herrn der Schöpfung einlassen. Am Ende des Stücks nimmt aber die Witwe natürlich doch den blamierten Kavalier in Gnaden auf. Und neben diesen drei weiblichen Hauptpersonen erscheint unter den mancherlei Nebenfiguren auch noch eine wackere Bürgersfrau, die in dem Kaufladen des Gatten sitzend sich der zudringlichen Gallants

1) S. o. Bd. IV S. 227. Die Novelle war vermutlich durch französische Übersetzungen (1608 und 1609) in England bekannt geworden. Über ihre Verwendung im Drama handelt ausführlich W. v. Wurzbach in den Romanischen Forschungen 20, 514 ff.

erwehren muß. Im allgemeinen sind die komischen Partien im zweiten Stück weniger gelungen als im ersten, doch sind die Verse wohlklingender und geschmeidiger, und auch durch häufigere Anwendung des Enjambements belebt.

Middleton, der im vorhergehenden Zeitraume eine so ungemeine Fruchtbarkeit entwickelte, tritt jetzt für längere Zeit in den Hintergrund. Von ihm wäre hier nur ein einziges Werk zu erwähnen, das er in Gemeinschaft mit Dekker verfaßte, mit welchem er sich schon früher zur Abfassung der ‚Honest Whore‘ vereinigt hatte. Jetzt schrieben sie gemeinschaftlich eine Londoner Lokalkomödie ‚The Roaring Girl‘ (etwa: der weibliche Raufbold), die ohne vorherige Eintragung mit der Jahreszahl 1611 erschien; auf dem Titel wird bemerkt, sie sei vor kurzem (lately) von den Schauspielern des Prinzen, also von der ehemaligen Admiralstruppe, im Fortunatheater aufgeführt worden. Die Titelheldin ist Mary Frith, genannt Moll Cut-Purse, die sich in männlicher Kleidung, mit einem Schwert umgürtet und Tabak rauchend, öffentlich zeigte.¹ Offenbar rechneten die Verfasser darauf, daß die Erscheinung dieser stadtbekannten Figur auf der Bühne eine große Zugkraft ausüben werde. Ihr Ruf war durchaus nicht der beste, in Fields ‚Amends for Ladies‘ erscheint sie als Kupplerin, sie überbringt dem biedereren Bürgerweib einen Liebesbrief und wird sehr energisch zurückgewiesen. In offenbarem Gegensatz zu Fields Darstellung erscheint sie hier idealisiert; Middleton in der von ihm unterzeichneten Vorrede gesteht das selber zu mit einer Begründung, die sich in seinem Mund seltsam ausnimmt: ‚t is the excellency of a writer to leave things better than he finds them‘. Das emanzipierte Weib versteht es, Zudringlichkeiten und Beleidigungen mit kräftiger Hand zurückzuweisen, sie ist zwar in ihren Ausdrücken durchaus nicht gewählt, läßt aber ihre Mädchenehre nicht antasten und findet es angenehmer, allein in ihrem Bett zu schlafen, doch erweist sie sich treuen Liebenden als eine freundliche Helferin. Mit Recht wird von den Kritikern angenommen, daß diese mit

1) So ist sie auch abgebildet auf einem Holzschnitt auf dem Titelblatt der Originalausgabe, reproduziert in den Middleton-Ausgaben von Dyce und Bullen, woselbst auch weitere Mitteilungen über sie aus der zeitgenössischen Literatur.

einem wärmeren persönlichen Anteil geschilderte Figur im wesentlichen eine Schöpfung Dekkers ist.¹ Dagegen zeigen die Gallants und die Bürgerweiber, die in die Handlung verflochten sind, ganz unverkennbar das Gepräge Middletons, und zwar ganz besonders deutlich in einer Szene, wo im Hintergrund der Bühne drei Kaufläden sichtbar sind, in denen die verkaufenden Bürgerweiber sich von den Gallants den Hof machen lassen. Er zeigt hier durchaus seine gewöhnliche Lebendigkeit und Keckheit und gefällt sich auch hier wieder in der Vorführung verfänglicher und schlüpfriger Situationen, ohne es doch zum Äußersten kommen zu lassen. Im übrigen legten die Verfasser offenbar das Hauptgewicht auf die einzelnen Charaktere und Situationen; die Intrige, die das Ganze zusammenhält, ist flüchtig entworfen und ohne besonderes Interesse.

Ein sehr frisch und lebendig geschriebenes Lokalstück ist ‚Greene's Tu quoque or the City Gallant‘. Es erschien ohne vorherige Eintragung mit der Jahreszahl 1614; auf dem Titel ist ein sonst gänzlich unbekannter Verfasser, John Cooke, genannt. Also wiederum ein Dramatiker, von dem wir bloß ein einziges Werk besitzen; wenn es anonym überliefert wäre, so würden gewiß wieder sehr viele Literarhistoriker sich über die Frage, wem es zuzuschreiben sei, unnötig den Kopf zerbrechen. In der Vorrede, die Heywood beifügte, wird bemerkt, daß der Verfasser schon tot sei und ebenso auch Thomas Greene, der Clown, dem das Stück auf den Leib geschrieben war. Er gehörte ebenso wie Heywood zur Truppe der Königin Anna. In unserm Stück erscheint er in der Rolle des Dümmlings Bubble, der den vornehmen Herrn spielen will, und er ist auch in seinem Stutzerkostüm auf dem Titelblatt in Holzschnitt abgebildet. Er spricht auch einmal von sich selber als dem Clown des Red Bull-Theaters, wonach das Stück zwischen 1609 und 1612 entstanden sein muß.² Bubble ist vielleicht das lustigste

1) Näheres über den Anteil der beiden Verfasser bei Bullen und bei Hunt S. 110f.; auf die Übereinstimmungen mit einem Prosatraktat Dekkers in einer Szene, wo Moll sich als Kennerin der Gaunersprache zeigt (Akt V Sz. 1) hat bereits Dyce hingewiesen. 2) 1609 begann die Truppe in diesem Theater zu spielen, am 10. Oktober 1612 war Greene schon gestorben; vgl. Fleay S. 191ff. Zeugnisse für Greenes Beliebtheit vor dem Neudruck dieses Stückes Hazlitt-Dodsley 11, 177ff.

Beispiel der beliebten Figur des reichgewordenen Clowns¹; sein Herr, der Kavalier Staines, ist von einem Wucherer um sein ganzes Vermögen gebracht worden; als der Wucherer plötzlich stirbt, kommt Bubble als sein Neffe in den Besitz der Erbschaft. Er nimmt nun seinen gänzlich verarmten Herrn als Diener an und läßt sich von ihm im kavaliermäßigen Benehmen unterrichten. Doch macht sich der arme Diener gar kein Gewissen daraus, seinen nunmehrigen Herrn um das Vermögen zu bringen, das von ihm selber stammt und so ist am Schluß das Verhältnis von Herr und Diener abermals umgekehrt. Die Redensart *Tu quoque* wird im Stück wiederholt von Bubble angewendet, der sich dadurch einen Anschein höherer Bildung geben will. Außerdem bewirbt er sich um Gartred, die Tochter eines geadelten Kaufmanns, die aber in den Kavalier Geraldine verliebt ist. Und ihre Schwester Joice, die gleichfalls vom Vater zur Vermählung mit einem ungeliebten Mann genötigt werden soll, hat ihre Gunst dem Kavalier Staines zugewendet. Auch hier ist ein herkömmliches Motiv, der Gegensatz zwischen der sentimental und der munteren Schwester mit Geist und Anmut durchgeführt. Dann werden auch noch mancherlei andere Personen: ein Raufbold, ein Verschwender, eine öffentliche Dirne, eine Kupplerin in die Handlung einbezogen, die sich zwischen den üblichen Schauplätzen dieser Lokalstücke: City-Kaufladen, Weinstube, Schuldgefängnis usw. hin und her bewegt. Die Beliebtheit dieses Stücks ist wohl erklärlich; es erlebte drei Auflagen und wurde auch bei Hofe aufgeführt.

Ungefähr gleichzeitig ist noch eine Komödie, die ebenfalls von einem Verfasser herrührt, der nur durch ein einziges theatralisches Werk bekannt ist: *'The Hog has lost his Pearl'* von Robert Tailor, aufgeführt zur Fastnachtszeit 1613 von Lehrburschen im Whitefriars-Theater, eines der wenigen Beispiele einer Dilettanten-Aufführung in London.² Die persön-

1) S. o. Bd. IV S. 338. 2) S. o. Bd. IV S. 488; vgl. Fleay 2, 256. Neudruck Hazlitt-Dodsley 11. Der Verfasser schreibt sich nach Angabe des Titels wie oben, nicht *'Taylor'*. Daß übrigens die Lehrburschen auch sonst noch manchmal Aufführungen veranstalteten, scheint daraus hervorzugehen, daß im *'Knight of the Burning Pestle'* von Beaumont und Fletcher (*Induction* 92) davon die Rede ist, der Lehrbursche Ralph habe einmal vor den Vorstehern seiner Zunft die Rolle des Mucedorus gespielt.

liche Satire, durch welche bei der ersten Aufführung das Einschreiten der Behörden veranlaßt wurde, ist in dem gedruckten Text nicht mehr erkennbar. Übrigens zeigt der Verfasser bei weitem kein solches theatralisches Geschick wie Cooke, sein Stück hat einen ähnlichen dilettantischen Charakter, wie etwa ‚Wily Beguiled‘, mit dem es auch inhaltlich näher verwandt ist, als mit den Lokalkomödien der Middletonschen Richtung. Zwei Begebenheiten laufen ohne engere Verbindung neben einander her. Marie, die Tochter des reichen Lord Wealthy, liebt den jungen Carracus, der aber, weil vermögenslos, dem Vater nicht genehm ist. So läßt sie sich denn zur Nachtzeit von Carracus entführen. Aber dessen Freund Albert, der die Entführung ins Werk setzen hilft, schleicht sich in der Dunkelheit unerkannt in ihr Gemach und sie gibt sich ihm hin, da sie ihn für ihren Geliebten hält. Erst später, als sie schon einen Monat mit Carracus vermählt ist, entdecken beide den Sachverhalt; Marie flieht voll Verzweiflung in einen Wald, in den sich schon vorher Albert, der sein Verbrechen tief bereut, zurückgezogen hat, und in dem sich dann auch Carracus herumtreibt, der unter dem Eindruck der schrecklichen Entdeckung in Wahnsinn verfallen ist. Diese Waldszenerie benutzt der Verfasser dazu, um uns allerlei herkömmliche poetische Bühneneffekte, wie einen Satyrtanz und eine Echoszene vorzuführen¹; schließlich finden und erkennen sie sich gegenseitig und es erfolgt eine Aussöhnung des Ehepaars mit dem reuigen Albert. Die englischen Literaturhistoriker haben schon darauf hingewiesen, daß durch einen derartigen nächtlichen Betrug auch in Otways berühmtem Drama ‚The Orphan‘ (1680) die tragische Katastrophe herbeigeführt wird, und ein anderer Ausgang als ein tragischer ist ja auch selbstverständlich nicht möglich. Die Parallelhandlung dreht sich gleichfalls um eine Entführung; die Hauptperson ist wie so häufig ein leichtsinniger Kavalier, der sich gegenüber dem Wucherer, der sein Vermögen an sich gebracht hat, durch die Vermählung mit dessen Tochter schadlos hält.² Beide Handlungen sind lose verbunden durch Mariens Bruder, den jungen

1) S. o. Bd. IV S. 397.

2) Er sagt (II 1):

a man can want no living

So long as sweet desire reigns in women.

Lord Wealthy, einen Dümmling, der gleichfalls gerne die Tochter des Wucherers Hog heiraten möchte. Offenbar fühlt sich der Verfasser in dieser Parallelhandlung weit mehr in seinem Element; in den Szenen, wo der Kavalier Haddit mit einem Landedelmann und einem Schauspieler auftritt, die ihn bei seinem Entführungsplan unterstützen, entwirft er anschauliche Bilder aus dem Leben und Treiben seiner Zeit. Die Art, wie sie den Wucherer prellen und die Tochter entführen, ist freilich von kindlicher Naivetät: sie kommen zur Nachtzeit ins Haus, als Geister verkleidet, und tragen das Silber weg, angeblich um es in Gold, das Gold, um es in Perlen zu verwandeln. Auch macht es einen mehr überraschenden als überzeugenden Eindruck, wenn der Wucherer am Schluß verspricht, sich zu bessern.¹

Neben diesen Komödien, die auf englischem Boden spielen, sind jedoch auch einige Beispiele von romantisch-phantastischen Komödien zu erwähnen. Das alte Ritterstück *Mucedorus*, das sich seltsamerweise in der Lesewelt eines so außerordentlichen Beifalls erfreute, erschien jetzt in erweiterter Gestalt; durch das Titelblatt der Ausgabe von 1610, die das Stück zum erstenmal ‚amplified with new additions‘ bringt, erfahren wir auch, daß es in dieser Gestalt am Fastnachtsonntag von der Shakespearischen Truppe vor dem König in Whitehall aufgeführt wurde. Die Zusätze sind nicht sehr ausgedehnt, etwa 170 Zeilen. Vorangestellt ist ein an den König gerichteter und von Schmeicheleien triefender Prolog, ebenso ist im Epilog an die Stelle des Hinweises auf Königin Elisabeth eine Ansprache an den ‚glorious and wise Arch-Caesar on this earth‘ getreten; wenn die Schauspieler in diesem Epilog wegen eines ‚unwilling error‘ um Verzeihung bitten, so läßt sich jetzt nicht mehr sagen, worauf sich das beziehen soll. Im Drama selber begegnet uns hier als eine neue Figur der König von Valencia, der Vater des Titelhelden, der in einer Stimmungsszene mit Musikbegleitung die Abwesenheit seines Sohnes beklagt; aber nachdem eine gleichfalls neu eingefügte Person, *Mucedorus*’ vertrauter Freund *Anselmo* ihm das Geheimnis von dessen Aufenthalt verraten hat, entschließt er sich zur Reise an den Hof von Aragon, wo er am Schluß der

1) S. o. Bd. IV S. 315.

letzten Szene anlangt und seinen Sohn umarmt. Der sprachliche Ausdruck in diesen Zusätzen zeigt nicht die kindliche Unbeholfenheit des alten Stücks und verrät einen routinierten Theaterdichter. Nun befand sich in der Bibliothek des Königs Karl II. ein Exemplar des Mucedorus mit zwei andern anonymen Stücken, ‚Merry Devil of Edmonton‘ und ‚Fair Em‘ zusammengebunden und auf dem Einband als ‚Shakespeare vol. I‘ bezeichnet, offenbar durch ein Versehen des Buchbinders. Dies gab den Anlaß, daß manche, wie Tieck, die ungeheuerliche Behauptung aufstellten, der ‚Mucedorus‘ sei in der Tat ein Werk Shakespeares; andere, wie Simpson, wollten wenigstens in den Zusätzen seine Hand erkennen. Wenn wir uns an das Beispiel des ‚Perikles‘ erinnern, so müssen wir freilich gestehen, es sei an sich nicht geradezu undenkbar, daß Shakespeare seinen Kollegen zu Liebe auch in diesem Fall ein minderwertiges Repertoirstück seiner Truppe mit ein paar Zusätzen aufstutzte, doch mußte er sich alsdann in einer sehr wenig günstigen Stimmung befunden haben, und es würde gewiß niemand auf den Gedanken gekommen sein, gerade ihm diese Zusätze zuzuschreiben, wenn das Versehen des Buchbinders nicht wäre.

Dekker, der schon früher in seinem Fortunatus einen Stoff aus der Volkssage so ansprechend und sinnreich behandelt hatte, wendete sich jetzt wieder zu einem ähnlichen Stoff in seiner Dramatisierung der Sage von dem Teufel im Kloster, die er mit dem humoristischen Titel versah: ‚If it be not good, the devil is in it‘, also etwa: ‚Es mußte mit dem Teufel zugehen, wenn das kein gutes Stück wäre‘. Das Stück wird auf dem Titelblatt der Ausgabe, die ohne vorherige Eintragung mit der Jahreszahl 1612 erschien, als ein ‚new play‘ bezeichnet, das vor kurzem von den Schauspielern der Königin im Red Bull-Theater aufgeführt worden sei. Diesen Schauspielern hat auch Dekker sein Drama gewidmet und in seinem Widmungsschreiben darauf hingedeutet, daß Fortuna d. h. die ehemalige Admiralstruppe im Fortunatheater, in ihrer Blindheit das Stück zurückgewiesen habe. Die Sage von dem Teufel, der unter dem Namen ‚Bruder Rausch‘ in einem Kloster die Küche besorgt und durch Vorsetzung leckerer Speisen die Mönche zur Lockerung der strengen Klosterzucht und zu einem

üppigen, unkeuschen Leben verführt, diese aus Dänemark stammende Sage wurde durch Vermittlung einer deutschen Bearbeitung auch in England heimisch; schon 1567 wurde die Historie vom Bruder Rausch ins Buchhändlerregister eingetragen und ihre Verbreitung in England ist seitdem durch mehrere Zeugnisse bestätigt; die älteste erhaltene Ausgabe erschien allerdings erst nach Dekkers Drama im Jahre 1620. In diesem englischen Volksbuch wird ebenso wie vorher in der deutschen Version der Sachverhalt so dargestellt, als ob das Kloster schon vor dem Eintritt des Teufels in Schlemmerei und Üppigkeit verkommen gewesen wäre, eine Änderung, durch welche die hübsche Grundidee der alten Geschichte verloren geht; Dekker hat mit natürlichem Takt, offenbar ohne sich dessen selber bewußt zu sein, den ursprünglichen Sachverhalt hergestellt.¹ Dagegen enthielt die englische Version einen Zusatz, der ihm Gelegenheit zu weiterer Ausschmückung darbot: es war dort erzählt, wie eine Versammlung der Teufel den Bruder Rausch ins Kloster absendet. Dekker benutzt sehr geschickt die Einleitung durch die Teufelsversammlung, um neben der Geschichte des Bruders Rausch, die für sich allein keinen hinlänglichen Stoff für ein großes Drama dargeboten hätte, auch noch zwei Parallelhandlungen anzuspinnen: Pluto findet, daß die Teufel sich nicht genug anstrengen, um der Hölle neue Seelen zuzuführen; er sendet sogleich drei von seinen ‚Höllenhunden‘ in die Oberwelt, neben dem Teufel Shacklesoule, der nachher als ‚Friar Rush‘ erscheint, auch noch den Teufel Rufman, der in der Gestalt eines Höflings den hochgesinnten jungen König Alfons von Neapel zu eitler Genußsucht verführen soll; außerdem soll der Teufel Grumshall sich unter die Kaufleute mengen und ‚die Flagge des betrügerischen Bankrotts entfalten‘. Zuerst werden wir an den Hof von Neapel geführt. Der junge Alphonso ist eben gekrönt worden und tritt auf in königlichem Schmuck, von seinen Räten umgeben und von dem ernstesten Gefühl seiner Verantwortlichkeit und seiner hohen Aufgaben beseelt. Er berät sogleich mit den Würdenträgern die Tages-

1) Wie bereits Herford in seinem Kapitel über die Friar Rush-Sage in England (Studies S. 293 ff.) mit Recht hervorhob.

ordnung der Regierungsgeschäfte; seine ganze Zeit soll dem Wohle des Landes gewidmet sein. Aber der maskierte Teufel, der in die glänzende Versammlung eintritt, weiß es trotz dem Widerspruch der ehrbaren alten Kronräte durchzusetzen, daß auch dem Vergnügen in der königlichen Zeiteinteilung ein sehr reichlicher Anteil zugemessen wird. Dies gibt ihm weiterhin die Möglichkeit, den König immer tiefer herabzuziehen. Endlich verstößt er sogar seine treue Braut Ermenhild von Kalabrien, und in dem Rachekrieg, den der beleidigte Vater Ermenhilds eröffnet, wird Alphonso geschlagen. Noch leichteres Spiel hat der Teufel Grumshall als Kommiss des Kaufmanns Bartervile, der schon von Hause aus ein Gauner ist. Sehr hübsch ist aber geschildert, wie Bruder Rausch als Novize im Kloster die strengen Asketen verführt und ihnen nach allen Regeln scholastischer Logik den Wert guter Nahrung für Leib und Seele auseinandersetzt. Nun gerät allmählich durch das Wohlleben das ganze Kloster aus Rand und Band. Nur der Subprior bleibt gegenüber allen Teufelskünsten unerschütterlich, und der Koch Scumbroth, der Clown des Stücks, entdeckt schließlich die wahre Natur des Bruders Rausch, indem er eine Versammlung der bösen Geister belauscht, wo die abgesandten Teufel Bericht erstatten. Am Schluß wird das Kloster Hauptschauplatz der Handlung; dorthin flieht der König als Mönch verkleidet vor dem siegreichen Herzog von Kalabrien, ebenso der Kaufmann Bartervile vor den Opfern seiner Betrügereien. Im übrigen zeigt sich nach dem vielversprechenden Anfang des Stücks sehr bald, daß Dekker auch hier hastig darauflos schrieb und sich dadurch den dankbaren Stoff verdarb, er führt als Schlußszene einen großen Höllenspektakel vor: Bartervile wird zusammen mit dem Königsmörder Ravailac (hingerichtet im Mai 1610) und mit Guy Fawkes, dem Helden der Pulververschwörung, von den Teufeln gepeinigt. Auch die liederliche Versbehandlung, zumal an den gereimten Stellen, zeigt sehr deutlich, mit welcher Überhastung der Dichter arbeiten mußte, der gerade in jener Zeit sich wieder in Geldverlegenheiten befand. Doch hat sein Drama eine von ihm selbst ungeahnte Bedeutung in der internationalen Literaturgeschichte gewonnen, denn die englischen Komödianten in Deutschland nahmen seinen Geister-

prolog in ihre Bearbeitung von Marlowes Faust hinüber und gaben dadurch die Anregung zu den gedankenreichen Geisterprologen, mit denen spätere Faustdramatiker ihre Dichtungen eröffneten.

In diesen Jahren taucht ein neuer Playwright auf, Robert Daborne¹, der zuerst am 4. Januar 1610 in dem Patent für die Children of the Queens Revels neben Rossiter und anderen als einer der Unternehmer dieser Truppe erwähnt wird. Sein erstes Drama, von dem wir hören, ‚A Christian turned Turk‘ (eingetragen am 1. Februar 1612 und mit derselben Jahreszahl gedruckt) wurde aber nach Maßgabe des Titelblatts nicht von der erwähnten Truppe, sondern ‚publicly‘ aufgeführt. Aus dem Jahre 1613 und Anfang 1614 besitzen wir dann eine größere Anzahl von Briefen, die er an Henslowe richtete und die zu den charakteristischsten Dokumenten von dessen Geschäftsführung gehören.² Daborne zeigt sich hier in beständiger Geldverlegenheit, einmal verlangt er einen Vorschuß auf ein Stück, das er gemeinschaftlich mit Tourneur verfaßte, einmal beschwert er sich, er werde nicht so gut bezahlt, wie der neuauftrebende Massinger, einmal ist er krank und läßt einen Bettelbrief durch seine Frau überreichen. Er war offenbar ein Mann mit Universitätsbildung und rettete sich später in den geistlichen Stand, 1618 veröffentlichte er eine Predigt.³ In seinem ‚Christian turned Turk‘ behandelt er die Geschichte des Seeräubers John Ward, der gerade um die Zeit, da das Drama erschien, viel von sich reden machte. Er hatte erst an der französischen und englischen Küste sein Unwesen getrieben und beunruhigte dann von Tunis aus unter türkischem Schutz die Venezianische Handelsflotte. Seine abenteuerliche Laufbahn konnte Daborne aus verschiedenen Balladen und Traktätlein kennen lernen, doch hat er außerdem auch seiner eigenen Erfindungsgabe den weitesten Spielraum gelassen. Aus Dabornes Prolog scheint hervorzugehen, daß schon früher dramatisch dargestellt worden war, wie Ward sich vom Fischer zum Seeräuber entwickelte; Daborne zeigt ihn gleich in der ersten

1) Neudrucke der beiden erhaltenen Dramen Dabornes mit Einleitung von Swaen in der Anglia Bd. 20 und 21. 2) Näheres hierüber Bd. IV S. 75 f. 3) Danach ist Bd. IV S. 70 zu berichtigen. Auf dem Titel seines 1655 veröffentlichten Dramas (s. u.) wird Daborne als Magister artium bezeichnet.

Szene in vollster Seeräubertätigkeit und wir sahen schon, daß die Art, wie hier die Kaperung eines Schiffes auf offener See dargestellt wird, uns eines der merkwürdigsten Beispiele dafür gewährt, welche Anforderungen die Theaterdichter an die Illusionsfähigkeit der Zuhörer stellen durften.¹ Den Charakter des Seeräubers sucht er dadurch interessanter zu gestalten, daß er ihm auch manchmal philosophische Betrachtungen in hamletisierender Manier, z. B. über die Machtlosigkeit des Menschen gegenüber dem unabänderlichen Schicksal, in den Mund legt. Dann folgen Wards Schicksale in Tunis; er wird ehrenvoll aufgenommen, widersteht aber der Aufforderung, zum Islam überzutreten, bis er durch die verführerischen Reize der Türkin Voada gewonnen wird. Um sie als Gemahlin zu gewinnen, unterwirft er sich allen Zeremonien des Übertritts, die in einem grotesken dumb show mit begleitender Chorusrede vorgeführt werden; nur die Beschneidung wird diskret hinter die Szene verlegt. Später jedoch verliert Ward seine Reichtümer, seine Gemahlin behandelt ihn schnöde und hetzt die Muselmänner gegen ihn auf, am Schluß wird er von ihnen niedergehauen und der Statthalter befiehlt, seinen zerstückten Leichnam ins Meer zu werfen. Das alles ist offenbar von Daborne erfunden, denn Ward war jedenfalls drei Jahre nach der Erscheinung dieses Dramas noch am Leben. Auch noch mit anderen frei erfundenen Begebenheiten ist die Handlung vollgepfropft: die Liebeshändel der treulosen Voada mit einem Pagen — in Wirklichkeit ein verkleidetes Mädchen —, dann die Liebeshändel einer tunesischen Jüdin mit einer clownhaften Persönlichkeit und die Ermordung beider durch den eifersüchtigen Gemahl, und endlich wird noch die Geschichte einer andern historischen Persönlichkeit, des niederländischen Seeräubers Dansiker, mit den tunesischen Schicksalen Wards verflochten. Doch ist es anzuerkennen, daß Daborne sich — freilich mit unzulänglichen Kräften — bestrebt zeigt, uns die Seelenkämpfe und den inneren Zwiespalt des Renegaten anschaulich vorzuführen. Der Dichter selber war offenbar mit seiner Arbeit sehr zufrieden, im Epilog spricht er die Überzeugung aus, daß er vielleicht nicht allen,

1) S. o. Bd. IV S. 405.

aber doch sicher denjenigen gefallen habe, deren Urteil sich über den Durchschnitt erhebe.

Nach dem, was wir über Daborne's Lebenslauf wissen, kann ein zweites Drama, das noch unter seinem Namen überliefert ist, 'The Poor Man's Comfort', nicht viel später als 1612 verfaßt sein, obwohl der Druck erst aus dem Jahre 1655 stammt. Es steht inhaltlich, wie auch in bezug auf die dichterische Form bedeutend höher als der 'Christian turned Turk', wo freilich die Verse durch die ungewöhnlich schlechte Überlieferung sehr gelitten haben, aber hier ist auch der sprachliche Ausdruck viel energischer, konziser und reicher an originellen Wendungen. Die Handlung des Stücks ist uns schon zu wiederholten Malen in ähnlicher Weise begegnet: ein Mann, der sein Weib treulos verläßt und einer Dirne nachläuft, die ihn schmäählich verrät, während sein Weib als edle Dulderin ihm alles verzeiht. Doch ist diese Handlung hier aus der bürgerlichen in eine idyllisch-romantische Sphäre verlegt; es scheint, daß der Dichter die Geschichte des Opheltes aus William Warrers Buch 'Pan his Syrinx' benutzte, das 1584 erschienen war.¹ Die Hauptperson, Lucius, muß, als Ferdinand, König von Thessalien, von einem Usurpator vertrieben wird, in die Einsamkeit flüchten, er verkleidet sich als Schäfer und gewinnt die Liebe der schönen Schäferin Urania, der Tochter des Schäfers Gisbert, der ihm zugleich mit ihrer Hand auch sein Landgut übergibt. Als aber Lucius gleich nach der Hochzeit erfährt, daß der vertriebene Ferdinand wieder in sein Reich eingesetzt ist, verkauft er heimlich das Gut, um Geld für die Rückkehr an den Hof zu gewinnen, dann flieht er und läßt Gisbert und Urania im Elend zurück. Sie werden alsbald von dem Käufer des Guts verjagt, denn dieser ist der Vater eines Dümmlings, dessen Bewerbungen Urania zurückgewiesen hatte, und der Vater meint:

there's nought so sweet

As when revenge and thrifty profit meet.

Der Dümmling, Surdo, begibt sich mit Lucius als dessen Clown in die Residenz. Dorthin wendet sich auch Urania und tritt

1) S. o. Bd. IV S. 331. Ich kenne dies Werk allerdings bloß aus der Besprechung in Jusserands 'English Novel in the Time of Shakespeare' (1890) S. 150.

in die Dienste Flavias, des schlechten Weibes, an das Lucius nun seine Liebe verschwendet. Urania muß sich von Flavias kupplerischer Mutter die übelste Behandlung gefallen lassen,¹ Lucius erkennt natürlich zunächst in ihr die verlassene Gemahlin nicht wieder. Ebenso kommt auch Gisbert an den Hof und bemüht sich anfangs vergeblich darum, bei den habstüchtigen und hochmütigen Hofleuten zu seinem Recht zu gelangen; als er ihnen sagt: ‚my cause is just, and I poor‘, erwidern sie ihm: ‚we had rather thy cause were wrong and thou rich‘. Endlich aber gelingt es ihm, zu dem gerechten König vorzudringen; Lucius wird nun aus allen seinen Ämtern verjagt und natürlich im Unglück auch von der Hure Flavia aufs schändeste behandelt. So hat Urania Gelegenheit zur Entfaltung des unwahrscheinlichsten Edelmut; sie gibt sich sogar, nachdem Lucius die treulose Flavia erstochen hat, selber für die Mörderin aus. Auf die ‚befriedigende‘ Schlußwendung brauchen wir nicht näher einzugehen, ebensowenig wie auf die Nebenhandlung, in der Sigismund, der wahnsinnig gewordene Sohn des Königs Ferdinand, mit seinem clownhaften Diener sich herumtreibt; Gisbert, der durch seinen anfänglichen Mißerfolg am Hof gleichfalls eine vorübergehende Geistesstörung erleidet, trifft einmal mit dem Prinzen und dem Clown zusammen, eine vielleicht durch den ‚Lear‘ angeregte Szene.²

1) Die Mutter sagt einmal, ihre Tochter müsse mehrere Liebhaber besitzen: ‚It is not one wind can keep her mill a going‘. Ihr Ausspruch Z. 820: ‚Man was asleep, when woman's brain was made‘ findet sich auch in ‚A Christian turned Turk‘. 2) Möglicherweise gehört auch noch in diesen Zeitraum ein eigentümliches pseudohistorisch-romantisches Drama ‚The Hector of Germaine or the Palsgrave, Prime Elector‘, 1615. Auf dem Titel wird ‚W. Smith‘ als Verfasser dieses ‚new play‘ bezeichnet, höchst wahrscheinlich Wentworth Smith, der 1601—1603 als Lohnschreiber Henslowes tätig war. Aufgeführt wurde das Stück nach Angabe des Titels im Red Bull- und im Curtain-Theater, aber nicht von Berufsschauspielern, sondern von jungen Bürgersleuten; wenn hier ein Pfalzgraf als Titelheld erscheint, so ist das natürlich eine Huldigung für den Schwiegersohn Jakobs I. Neben der Staatsaktion, die sich zwischen deutschen Kurfürsten abspielt, nimmt die Liebesgeschichte des alten Lord Fitzwater einen sehr breiten Raum ein; er ist Nebenbuhler seines Sohnes in der Liebe und wird gefoppt, indem ihm als Braut der Page seines Sohnes zugeführt wird, der sich in die Kleider des geliebten Mädchens gesteckt hat. Eine neue Ausgabe dieses

Die Tragödiendichtung, die im vorhergehenden Zeitraum einen neuen Aufschwung genommen hatte, ist auch jetzt wieder durch einige merkwürdige Beispiele vertreten.¹ Zunächst wären hier zwei tragische Werke Beaumonts und Fletchers, die ‚Maiden's Tragedy‘ und ‚Cupid's Revenge‘ zu erwähnen, doch dürfte es sich mehr empfehlen, sie später im Zusammenhang mit den übrigen Werken der Dioskuren zu behandeln. Eine vereinzelte Stellung nimmt auch auf diesem Gebiet Ben Jonson ein, der sich nach der ‚Epicoene‘ und dem ‚Alchemisten‘ auch mit einer stilgerechten Römertragödie hervorwagte. Sein ‚Catilina‘ oder, wie der genaue Titel lautet, ‚Catiline his Conspiracy‘, erschien ohne vorherige Eintragung im Druck mit der Jahreszahl 1611; sie war noch in diesem Jahr von der Shakespearischen Truppe, wie am Schluß Jonson selber angibt, aufgeführt worden. Im Verzeichnis der Darsteller befindet sich auch diesmal Burbage an der Spitze, offenbar übernahm er die Titelrolle. Außerdem erscheint im Verzeichnis der Schauspieler Richard Robinson, der ja von Jonson als meisterhaft in Frauenrollen gerühmt wird und bei der Darstellung von einer der beiden koketten Römerinnen sein Talent zeigen konnte. Die Aufführung fand diesmal vermutlich nicht im Globetheater statt, sondern in dem vornehmen Blackfriars-Privattheater, das ja nunmehr den Königlichen Schauspielern zur Verfügung stand.² Offenbar brachte jedoch die Aufführung dem Dichter diesmal ebenso wie bei seiner früheren Römertragödie eine Enttäuschung; in den Lobversen, die von gefälligen Freunden wie Beaumont, Fletcher und Field beigesteuert wurden, ertönt wiederum die Klage, daß die verständnislose Menge dies Werk nicht zu würdigen vermöge. Jonson selber in seinem unerschütterlichen Vertrauen auf die Nachwelt widmete die Tragödie einem berühmten Gönner der Poesie, William Earl of Pembroke, und deutete darauf hin, daß im Gegensatz zu den gewöhnlichen Theaterstücken dies ein ‚legitimate poem‘ sei. Dagegen in dem Vorwort, das

Dramas von Payne (Publications of the Univ. of Pennsylvania, Series in Philology, vol. 9) ist mir gegenwärtig nicht zugänglich. Übrigens s. o. Bd. IV S. 219, 488. 1) Außer der Literatur über die einzelnen Dichter vgl. Thorndike, Tragedy. (Types of Literature Series, 1908.) 2) S. o. Bd. IV S. 416.

,to the Reader in Ordinary' gerichtet ist, wirft er dem Leser schon im voraus einige Grobheiten an den Kopf, falls er die Tragödie nicht schön finden sollte und in das gewöhnliche — übrigens, wie sich zeigen wird, vollkommen berechtigte — Urtheil einstimmen werde, die zwei ersten Akte seien die besten.

Jonson zeigt sich hier weit mehr als im Sejanus bestrebt, auch die Äußerlichkeiten der Tragödie klassischen Stils beizubehalten. Er läßt einen Chor auftreten, der aber nur in den Zwischenakten erscheint; man weiß auch nicht recht, aus was für Personen er bestehen soll; es sind fast durchweg moralische Betrachtungen in fließenden Reimversen, aber ohne allen höheren Schwung, die der Chor im Anschluß an den Gang der Handlung zum besten gibt. Außerdem finden wir hier wieder das althergebrachte Requisit des Geisterprologs. Es erscheint der Geist Sullas, nach ein paar einleitenden Worten zieht er den Vorhang der Hinterbühne zurück, zeigt uns Catilina in seinem Zimmer und weist auf all das Schreckliche hin, das noch von dem Manne zu erwarten sei, der schon früher im Dienste Sullas solche Schandtaten vollbracht hatte. Dann tritt Catilina selber hervor und weiht uns in seine verbrecherischen Pläne ein; zu ihm gesellen sich die übrigen Verschwörer, und während sich unheilverkündende Prodigien am Himmel zeigen, bekräftigen sie ihren Bund, indem sie sich Blut mit Wein vermischt zutrinken. Ben Jonson bemüht sich zwar, die Kunst der ‚Humour‘-schilderung, die er sich in der Komödie ausgebildet hatte, auch auf die Verschworenen anzuwenden, wobei er einzelne Züge, die ihm seine Quellen darboten, geschickt verwertet, aber um die Figur des großen Hauptverbrechers plastisch herauszuarbeiten, reichten seine Kräfte nicht aus. Besser gelingt ihm im zweiten Akt die Schilderung des Treibens der galanten Damen, die nach Sallusts Bericht zu der Verschwörerpartei gehörten; hier operiert er mit ähnlichen Effekten, wie schon vorher bei Schilderung der Livia im Sejanus, und die literarische Dame unter den Catilinarierinnen, Sempronia, konnte ihm Anlaß geben, in ähnlicher Weise wie in ‚Volpone‘ und ‚Epicoene‘, eine solche Dame in satirischem Licht erscheinen zu lassen. Die weitere Darstellung der Verschwörung ist aber gedehnt und langweilig und mit allerlei unnötigem Detail aus den histo-

rischen Quellen überladen. Manches dieser Art mag wohl die gelehrten Freunde des Verfassers interessiert haben, aber es mußte wohl auch dem geduldigsten Hörer zu viel werden, wenn in der großen Senatszene des vierten Akts Cicero in einer Ansprache von etwa dreihundert Versen die erste catilinarische Rede paraphrasiert.¹ Im übrigen vermögen wir uns auch für Cicero, trotzdem daß er seine eigene Tugendhaftigkeit sehr stark hervorhebt, nicht zu erwärmen. Die große Entscheidungsschlacht, in welcher Catilina fällt, wird nicht in der üblichen Weise auf der Bühne mit ‚alarums, excursions‘ vorgeführt, dafür war Jonson doch zu sehr Klassizist, und er hatte ja auch solche Schlachtszenen im Prolog zu ‚Every Man in‘ verspottet; er schließt die Tragödie mit dem Bericht über die gewonnene Schlacht, den der Feldherr Petrejus dem Konsul erstattet, ein glänzendes Schaustück rhetorischer Schilderung, natürlich auch wieder mit entlehnten Redebäumen ausgestattet. Übrigens hat Ben Jonson im Catilina nicht, wie er das im Sejanus tat, seine Quellen zitiert, obgleich auch hier mit großem Fleiß und großer Gelehrsamkeit das Material von allen Seiten her zusammengetragen ist.²

Ob Marston sich noch weiter als tragischer Dichter betätigte, ist sehr zweifelhaft. Zwar erschien 1613 ohne vorherigen Eintrag eine Tragödie ‚The Insatiate Countess‘, nach Angabe des Titels von Marston gedichtet und in Whitefriars aufgeführt, und auch auf dem Titel einer zweiten Auflage (1631) figuriert Marston als Verfasser, doch hat sich von dieser Auflage auch ein Exemplar erhalten, wo auf dem Titelblatt statt seines Namens der Name ‚William Barksteed‘ steht. In die Gesamtausgabe von Marstons Dramen, die 1633, also ein Jahr vor seinem Tod erschien, wurde die ‚Insatiate Countess‘ nicht auf-

1) Voltaire in der Vorrede zu seiner den gleichen Gegenstand behandelnden Tragödie ‚Rome sauvée‘ (1752) wirft Jonson fälschlich vor, er habe Cicero diese Rede in Prosa halten lassen und meint, dies sei gegenüber den sonst angewandten Versen ‚un contraste digne de la barbarie du siècle de Ben Jonson‘. Übrigens sei ein solches Drama, wie das Ben Jonsons, nur vor einem ‚peuple sérieux et instruit‘ möglich. 2) Vgl. die gründliche Untersuchung von A. Vogt, Ben Jonsons Catilina und seine Quellen. Diss. Halle 1903.

genommen. Sie ist auch aller Wahrscheinlichkeit nach nicht von Marston verfaßt, der, wie wohl mit Recht allgemein angenommen wird, i. J. 1607 seinen Übertritt in den geistlichen Stand vollzog, sondern von Barksted¹, der 1611 Schauspieler am Whitefriars-Theater war und schon 1607 und 1611 mit zwei epischen Gedichten ‚Myrrha, the Mother of Adonis‘ und ‚Hiren or the fair Greek‘ an die Öffentlichkeit trat. In der ‚Insatiate Countess‘ finden sich unverkennbare Anklänge an diese Gedichte, auch finden sich so zahlreiche Shakespeare-Reminiszenzen, wie in keinem Drama Marstons, und überhaupt ist der Stil ein ganz anderer; weder die charakteristischen Vorzüge, noch die charakteristischen Unarten Marstons treten hervor. Die Titelheldin ist die Gräfin von Cellant, von der Bandello (I 4) und nach ihm Painter (II 24) erzählen, wie sie als Witwe sich wieder vermählte, dann ihrem Gatten fortlief und nacheinander verschiedene Liebhaber hatte. Wenn sie wiederholt einen neuen Liebhaber aufforderte, einen untreu gewordenen Vorgänger zu töten, so ist das ein Motiv, das Marston, wie schon früher bemerkt, in seine ‚Dutch Courtesan‘ herübergenommen hatte: in der Novelle wie in unserm Drama endet die Gräfin wegen Anstiftung zum Mord auf dem Schafott. Schon gleich in der ersten Szene zeigt sich der Verfasser als ein talentvoller und gewandter Bühnenpraktiker: die Gräfin als Witwe sitzt an einem schwarzverhängten, mit Kerzen beleuchteten Tisch, Graf Roberto tritt ein, um ihr seine Hand anzutragen, sie bläst ein Licht aus und erklärt, wie sie dies Licht auslösche, so solle ihr erster Mann aus ihrer Erinnerung ausgelöscht sein. Im weiteren Verlauf des Dramas erhält die Rolle des Grafen einen sentimental-melancholischen Zug, wir finden hier den Zusatz, daß er nach der Flucht des treulosen Weibes in ein Kloster geht, aber zuletzt, als sie das Schafott bestiegen hat, sich ihr noch nähert und versöhnt von ihr Abschied nimmt. Dann folgen poetische Klagen der Verbrecherin, als sie sich ihre Haare aufbinden soll (‚O these golden nets That have ensnared so many wanton youths‘) und ihr die Augen verhüllt werden, doch scheint es, daß nachher der grausige Effekt der Ent-

1) Vgl. hierüber Small in den *Studies and Notes in Philology* V (Boston 1896) S. 277 ff.; auch s. u. S. 542.

hauptung auf offner Bühne vorgeführt wurde. Eine Nebenhandlung (gleichfalls nach *Bandello* I 15 und *Painter* II 26) ist mit der Hauptbegebenheit nur ganz lose verknüpft; es ist die Novelle von den zwei Freundinnen, deren jede von dem Gatten der anderen mit Liebesanträgen verfolgt wird; sie erhören scheinbar diese Anträge, aber bei den verabredeten nächtlichen Zusammenkünften wechseln die Freundinnen stets ihre Plätze. Diese komische Begebenheit mit allem was dazugehört, nimmt einen so breiten Raum ein, wie dies sonst kaum wieder in einer Tragödie der Fall ist.

Vor allem aber sind in diesem Zeitraum einige Tragödien zu erwähnen, welche in Ton und Stil eine entschiedene Verwandtschaft mit der ‚*Revenger's Tragedy*‘ zeigen, die unter den Rachetragödien des vorhergehenden Zeitraums eine so eigentümliche Stellung einnimmt. Von *Tourneur* gehört hierher die ‚*Atheist's Tragedy*‘, die bereits im Zusammenhang mit der ‚*Revenger's Tragedy*‘ besprochen wurde. Und zu derselben Gruppe gehört eine Tragödie, die noch in der Handschrift so erhalten ist, wie sie die Schauspieler dem Master of the Revels Sir George Buc im Jahre 1611 vorlegten. Am 11. Oktober fügte Buc am Schluß der Handschrift die Spielerlaubnis hinzu, nachdem er einige hyperloyale Zensurstriche angebracht hatte¹; auch gab er dem Stück, das ohne Titel eingereicht war, den Namen ‚*Second Maiden's Tragedy*‘ — offenbar im Hinblick auf die ‚*Maid's Tragedy*‘ Beaumonts und Fletchers, die übrigens so gut wie gar keine inhaltliche Verwandtschaft hat —, und unter diesem willkürlich gewählten Namen wird das Drama auch gewöhnlich angeführt, seitdem es zuerst 1825 im Druck erschien.² Es wurde offenbar nicht lange vor Erteilung der Spielerlaubnis abgefaßt, wie durch eine unverkennbare Anspielung auf die Hinrichtung Ravallacs (27. Mai 1610, vgl. Z. 2372 ff.) bewiesen wird, und war für die Aufführung durch die Shakespearische Truppe bestimmt; an einer Stelle ist bei dem Namen der weiblichen Hauptrolle der Name Richard Robinson beige-

1) Der Tyrann darf bei seiner Ermordung nicht ausrufen: ‚Your king is poisoned‘, sondern ‚I am poisoned‘ (2043); es darf nicht gesagt werden, daß man den Leuten bei Hof nicht trauen kann (2305) u. a. 2) Bei Hazlitt-Dodsley 10; zuletzt gedruckt in den Publikationen der Malone Society 1909.

schrieben, ebenso hat sich auch noch der Name eines anderen Schauspielers derselben Truppe, Robert Gough, in den Text verirrt. Am Anfang erblicken wir einen Tyrannen, der seinen siegreichen Einzug hält, nachdem er den rechtmäßigen Herrscher Govianus gestürzt hat; er hofft nun auch die Lady für sich zu gewinnen, die er leidenschaftlich liebt, die aber schon dem unglücklichen Govianus ihr Herz geschenkt hat; ihren Namen erfahren wir ebensowenig wie den des Tyrannen. In einer Szene voll glänzender Rhetorik weist sie die Anträge des Tyrannen zurück und beteuert, dem Govianus in treuer Liebe anzuhängen; dieser erklärt voll freudigen Stolzes, daß er im Besitz ihrer Liebe die verlorene Krone gering achte, und der triumphierende Tyrann muß den Besiegten als den Glücklicheren anerkennen. Er läßt Govianus und die Lady ins Gefängnis abführen und sendet dorthin den alten Höfling Helvetius, den Vater der Lady, damit er die Tochter seinen Wünschen gefügig mache. Also wieder eine hochdramatische Szene: der alte Herr, der nichts Höheres kennt als die Hofgunst, und die Tochter, die für den kupplerischen Vater anstatt kindlicher Liebe Verachtung empfinden muß. Doch als der Vater ihr immer heftiger zuredet, tritt Govianus hinzu, feuert einen Schuß auf ihn los, den er absichtlich fehl gehen läßt, und hält ihm dann eine eindringliche Strafpredigt, worauf der alte Sünder in sich geht und beide um Verzeihung bittet. Der Tyrann hat aber noch einen andern solchen alten Herrn an seinem Hof, Sophonirus, dessen Rolle mit allerlei komischen Zügen ausgestattet und vermutlich bei der Shakespearischen Truppe von dem Darsteller des Polonius, Pandarus und Menenius übernommen wurde. Er preist sich glücklich, eine schöne Frau zu besitzen, durch die er am Hofe sein Glück macht, ohne daß er sich selber im Liebesdienst sonderlich anzustrengen braucht; doch nimmt er ein tragisches Ende: als er mit einem Geschenk und dem Liebesantrag des Tyrannen sich der Lady nähert, stößt Govianus ihn nieder; nun wollen Soldaten hereindringen, um die Lady mit Gewalt zum Tyrannen zu schleppen; sie bittet den Geliebten, ihr noch rasch vorher den Todesstoß zu versetzen, doch da er sich zum Stoß anschickt, bricht er ohnmächtig zusammen und die Lady tötet nun sich selber. Der Tyrann, als er die Todesnachricht

erfährt, versinkt in dumpfen Schmerz und hat die reichlichste Gelegenheit zur Entfaltung des Gebärdenspiels: ‚wondrous discontentedly‘.¹ Er kann den Gedanken der Trennung nicht ertragen und wagt die schauerliche Tat, in der Stille der tiefsten Nacht in der Kathedrale, wo sie begraben liegt, die Leiche aus der Gruft hervorzuholen. Dann läßt er die Leiche köstlich schmücken und erweist ihr in seinem Palast eine demütige Verehrung. Indes erscheint dem Govianus der Geist seiner Lady und verkündet das Geschehene. Und nun findet er Gelegenheit zur Rache, er begibt sich als Maler verkleidet zum Tyrannen, der der Leiche durch Auftragung von Farben den Schein des Lebens verliehen haben möchte. Darauf bestreicht Govianus die Leiche mit Gift, so daß der Tyrann, da er sie küßt, dem Tode verfällt. Doch als er im Todeskampf am Boden liegt, muß er noch vernehmen, wie Govianus sich als Rächer offenbart und wie der ganze Hof ihm als dem rechtmäßigen Herrscher huldigt.

Die Stimmung, die in dieser Szenenreihe herrscht, zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit der ‚Revenger's Tragedy‘, auch hier eine ergreifend schauerliche Tragik, bei der wir durchzufühlen glauben, daß der Dichter sie in tiefster Seele mitempfindet, wenn er auch die plumpsten und unwahrscheinlichsten Effekte aus dem herkömmlichen Vorrat der Rachetragödien nicht verschmäht. Die Schlußwendung war ja auch in der ‚Revenger's Tragedy‘ vorgekommen, ebenso die tragische Situation der Tochter, die sich gegen kupplerische Ratschläge von seiten der Eltern zur Wehr setzen muß.² Doch brauchen wir deshalb noch nicht, wie dies schon geschehen ist, an Tourneur als Verfasser der ‚Second Maiden's Tragedy‘ zu denken, zumal da ja auch seine Autorschaft der ‚Revenger's Tragedy‘ zweifelhaft ist, und die Versbehandlung ist sowohl von der ‚Revenger's Tragedy‘ als von der unzweifelhaft Tourneurschen ‚Atheist's Tragedy‘ grundverschieden. Sie zeigt viel mehr Verwandtschaft mit der Art Massingers, an dessen edeln, poetisch gehobenen Stil wir wiederholt erinnert werden, vor allem in den schwermütigen Klagen des Tyrannen,

1) S. o. Bd. IV S. 459. 2) Die Ähnlichkeit in dem Ausdruck des Entsetzens der Tochter tritt besonders deutlich Z. 738 ff. hervor.

der das Leben des geliebten Weibes durch seine eigene Schuld zertrümmert sieht.¹ Es zeigen sich aber auch tiefgreifende Unterschiede von dem sonstigen Kunststil Massingers; vor allem sind die bei ihm so zahlreichen mythologischen Anspielungen hier gänzlich unvertreten, anderseits fehlen bei Massinger die in den Stimmungsszenen eingelegten lyrischen Gesänge, zu denen der Dichter nach Art Shakespeares und Fletchers eine große Neigung, wenn auch durchaus keine sonderliche Begabung zeigt. Ein besonders charakteristisches Merkmal seines Stils ist die überaus häufige Anwendung der Beteuerungsformel ‚life‘. Und was Massinger betrifft, so muß auch daran erinnert werden, daß seine Verbindung mit dem Theaterwesen vor 1613 oder 1614 nicht bezeugt ist. Offenbar ist auch in dieser Rache- tragödie die Handlung frei erfunden; es ist ja nicht einmal gesagt, auf welchem Schauplatz sie sich abspielt.²

Neben der Geschichte des Tyrannen läuft eine Parallel- handlung her, die auf der Novelle des Cervantes von der un- ziemlichen Neugierde beruht. Doch ist die Polymythie so un- geschickt gehandhabt, wie kaum in einem andern Fall, der ganze Zusammenhang besteht darin, daß der neugierige Ehemann in der bürgerlichen Tragödie ein Bruder des abgesetzten Königs ist.³ In Anbetracht dieses losen Zusammenhangs könnte man auf zwei verschiedene Verfasser schließen; doch ist in Vers und Stil kein Unterschied erkennbar. Die Erzählung behält auch in der dramatischen Darstellung ihr psychologisches Interesse, manche Einzelzüge (z. B. 315ff.) sind wörtlich übernommen, anderes, wie die Liebeswerbung des Freundes um die Ehefrau, ist stark vergrößert. Das nämliche gilt vom Schluß, der hier in eine allgemeine Schlächterei ausartet, der sterbende Anselmus

1) Vgl. z. B. 1691ff.:

I've lost the comfort of her sight for ever;
I cannot call this life, that flames within me,
But everlasting torment, lighted up
To show my soul her beggary!

2) Wenn der Tyrann (Z. 1856) von Herodes spricht, der die Leiche einer Jungfrau, die er liebte und die sich aus Abscheu vor ihm getötet hatte, noch lange Zeit in Honig aufbewahrte, so beruht das auf einer rabbinischen Tradition vom Tode der Mariamne; vgl. Malone Soc. Collections 1, 227.

3) S. o. S. 486.

liegt neben der Leiche seiner Gattin, die er noch für treu hält, da er aber noch ganz zuletzt über ihre Untreue aufgeklärt wird, stößt er mit seiner letzten Kraft die Leiche von seiner Seite zurück.

Eines der merkwürdigsten Ereignisse der Bühnengeschichte dieser Jahre ist es aber, daß John Webster sich jetzt als Tragödiendichter von einer völlig neuen Seite zeigt.¹ Von seinen früheren und späteren Lebensschicksalen wissen wir fast gar nichts. Er war vermutlich um das Jahr 1580 geboren, 1602 erhielt er mehrmals Zahlungen als Lohnschreiber Henslowes, aus den folgenden Jahren wurde schon sein Anteil an einigen jetzt noch erhaltenen Stücken, an Marstons ‚Malcontent‘, sowie an Dekkers ‚Westward Ho‘ und ‚Northward Ho‘ erwähnt, doch sahen wir, daß in diesen Dramen nur sehr wenig von den Zügen seines dichterischen Charakters zu bemerken ist, die später so klar und eindrucksvoll hervortreten.² Dagegen in der Tragödie ‚The White Devil‘, die ohne vorherigen Eintrag 1612 erschien, sehen wir ihn in der Vorrede an den Leser einen sehr hohen und selbstbewußten Ton anschlagen nach Art der anspruchsvollen Dichter wie Jonson und Chapman, die da meinten, sie seien eigentlich für die volkstümliche Bühne zu gut.³ Auch prunkt er hier mit seiner lateinischen Gelehrsamkeit und zeigt,

1) Von den beiden hier besprochenen Tragödien Websters gibt es zahlreiche neuere Ausgaben; ich benutze auch hier die immer noch unentbehrliche Gesamtausgabe der Werke Websters von Dyce (neue Aufl. 1859). Im übrigen vgl. die bereits zitierten Werke von Stoll und Gosse, sowie die anregende, aber wie gewöhnlich, paradox übertreibende Charakteristik von Swinburne (Age S. 15ff.). Der eigentliche Begründer von Websters Ruhm ist Lamb, s. o. Bd. IV S. 299. In einer Kritik von Lambs ‚Specimens‘, die offenbar von Coleridge herrührt (vgl. Dickinson in den Otia Merseiana 4, 60ff.), heißt es: ‚The ‚Duchess of Malfi‘ is one of those plays which Mr. Lamb admires most warmly, yet surely it contains nothing half so fine as the praise which he has bestowed upon it.‘ 2) Eines seiner Dramen, ‚Guise‘, erwähnt Webster im Widmungsschreiben von ‚The Devil's Law Case‘ (1623) neben den beiden hier besprochenen Tragödien; es scheint, daß er auf dieses verloren gegangene ‚work‘ besonderen Wert legte. Die Entstehungszeit von Websters ‚Guise‘ ist unbekannt; wenn in Henslowes Tagebuch 1601 der Name Websters mit einem Drama ‚gwisse‘ in Verbindung gebracht wird (s. o. Bd. IV S. 218), so beruht das, wie Greg in seiner Ausgabe S. XLII nachweist, auf einer Fälschung. 3) S. o. Bd. IV S. 93.

daß er nicht nur wie die gewöhnlichen Playwrights in den Schulautoren, sondern auch in dem von Jonson so gerne zitierten Martial bewandert ist. Damit stimmen auch die merkwürdigen Schlußworte der Vorrede überein, die eines der wenigen zeitgenössischen Urteile über die damaligen Theaterdichter enthalten; Webster rühmt hier, offenbar mit sorgfältiger Abwägung der Worte, „den vollen und hohen (full and heightened) Stil des Meisters Chapman, die durchgearbeiteten und verständigen (laboured and understanding) Werke des Meisters Jonson, die nicht minder würdigen Schöpfungen der beiden vortrefflichen Meister Beaumont und Fletcher, und endlich (ohne durch die spätere Nennung dieser Namen ihnen zu nahe zu treten) die wahrhaft glückliche und fruchtbare Tätigkeit (industry) der Meister Shakespeare, Dekker und Heywood“; Shakespeare wird offenbar mit den beiden anderen als Meister eines mehr populären Stils zusammengestellt. Übrigens scheint es, daß Webster mit Kunstgenossen der verschiedensten Richtungen in freundlichen Beziehungen stand, er spendete empfehlende Verse zu Munday's Übersetzung des Ritterromans *Palmerin* (1602), zu Heywood's *Apology for Actors* (1612); sein zweites Hauptwerk, *The Duchess of Malfi* ist mit empfehlenden Versen von Middleton, W. Rowley und Ford versehen, mit den beiden letzteren zusammen vereinigte er sich später auch noch zur Abfassung je eines dramatischen Werks, mit Tourneur und Heywood zusammen veröffentlichte er Trauergedichte auf den Prinzen Heinrich von Wales (1612) und in seinem Trauergedicht nennt er Chapman, dessen Homerübersetzung dem Prinzen gewidmet war, als seinen Freund. Aber obgleich die Art, wie er in seiner Vorrede die literarischen Ansprüche betont, an Jonson und Chapman erinnert, hat er doch für die Erfordernisse der volksmäßigen Bühne einen weit sicherern und klareren Blick als diese beiden. Übrigens war er ebenso wie Jonson ein langsamer und sorgfältig abwägender Arbeiter, er hatte die Gewohnheit, bei der Lektüre sich allerlei Anekdoten und sinnreiche Aussprüche aufzuzeichnen und dann bei passender Gelegenheit wieder in seinen Dramen zu verwenden.¹ Was die

1) In bezug auf Sidney's *Arcadia*, Bacon's *Apophthegmata* und vor allem Montaigne's *Essais* wurde dies Verfahren Websters im einzelnen nachgewiesen von Crawford; vgl. dessen *Collectanea* (2 Bde., Stratford 1906)

Dramatiker der volkstümlichen Gruppe betrifft, die er in seiner Vorrede unter einer Rubrik zusammenfaßt, so hat er vor allem aus Shakespeare manche Einzelheiten entlehnt¹, im übrigen ist er von diesen Dichtern vor allem durch das fast gänzliche Fehlen des humoristischen Elements unterschieden. Am meisten Verwandtschaft zeigt er mit Tourneur; es offenbart sich bei ihm eine ähnliche trübe Schwermut, eine ähnliche Neigung, sich in das Schauerliche und Entsetzenerregende zu vertiefen, dabei hat er mit ihm und dem Verfasser der *Second Maiden's Tragedy* die Stileigentümlichkeiten gemeinsam, die bei ihnen im Gegensatz zu dem rhetorisch-bombastischen Überschwang des früheren tragischen Stils hervortreten; das Gleichnis, das in diesem früheren Stil eine so große Rolle spielt, wird bei Webster seltener, dafür aber mit um so größerer Wirkung angewendet.² Wie bei Tourneur, so sehen wir auch bei ihm unter allen den seltsamen Greuelszenen, deren überraschende Wirkung mitunter durch die größten Unwahrscheinlichkeiten erkaufte ist, dennoch einzelne Stellen von außergewöhnlicher dichterischer Kraft und Schönheit hervorleuchten. Doch ist er als Charakterzeichner unvergleichlich viel höher zu bewerten als Tourneur, seine Gestalten stehen weit anschaulicher, von einem wärmeren Leben beseelt vor uns da; auch ist in seinen beiden tragischen Hauptwerken die Handlung nicht so wie bei Tourneur mit Benutzung von allerlei abgebrauchten Effekten willkürlich zusammengestoppelt, sondern aus Erzählungen geschöpft, in denen er mit treffendem Blick die Möglichkeit zur Entfaltung der überraschendsten und ergreifendsten dramatischen Situationen erkannte.

Websters ‚*White Devil*‘ oder ‚*Vittoria Corombona*‘ wurde offenbar nicht lange vor der Drucklegung im Winter 1612/13 von den Schauspielern der Königin auf die Bühne gebracht; es ist, wie Stoll wohl mit Recht vermutet, dasselbe Stück, auf dessen bevorstehende Aufführung durch diese Truppe Dekker um die nämliche Zeit im Widmungsschreiben vor

und s. o. Bd. IV S. 130, sowie Stoll S. 89ff. In seiner Neigung, Anekdoten einzuflechten, zeigt Webster eine auffallende Ähnlichkeit mit den gleichzeitigen spanischen Dramatikern. 1) Zusammengestellt bei Munro a. a. O. 2) Treffende Bemerkungen über Websters Gleichnisse bei Carpenter, *Metaphor and Simile*, Chicago 1895.

‚If it be not good‘ anspielt, ohne Titel und Verfasser zu nennen; Dekker wünscht dort den ‚brave triumphs of poesy and elaborate industry‘ eines Freundes den besten Erfolg. Doch war der Eindruck der ersten Aufführung im offenen Theater durch das schlechte Wetter beeinträchtigt, wenn auch Webster in einem Nachwort die Leistungen der Darsteller, vor allem seines Freundes Richard Perkins, rühmt, der ohne Zweifel die Rolle des Herzogs übernommen hatte.¹

Die Tragödie spielt in Italien, beruht aber nicht, wie das sonst so häufig der Fall ist, auf einer italienischen Novelle, sondern auf einer wirklichen Begebenheit, in der jedoch bestialische Sinnlichkeit und Blutgier eine ebenso furchtbare Rolle spielen, wie dies nur in einer Novelle Bandellos oder Giraldis Cinthios der Fall sein kann. Vittoria Accoramboni lebte in Rom als Gattin des Felice Peretti, eines Neffen des Kardinals Montalto, des späteren Papstes Sixtus V. Doch hatte die schöne und leichtfertige Frau ein Liebesverhältnis mit dem Herzog von Bracciano, der als Oberhaupt der Familie Orsini zu den begütertesten und einflußreichsten Feudalherren gehörte. Er war Witwer, seine Gemahlin Isabella, die Schwester des Großherzogs Francesco von Florenz, hatte er wegen Ehebruchs getötet. Der Bruder Vittorias, Marcello, der in den Diensten des Herzogs stand, spielte bei dessen Liebesverhältnis mit Vittoria die Rolle des Kupplers. Im Einverständnis mit dem Herzog entwarf er den Plan, den Gatten Vittorias durch Banditen ermorden zu lassen, ein Verbrechen, das im Jahre 1581 wirklich ausgeführt wurde; gleich darauf vermählte sich Bracciano mit Vittoria. Diese wurde zwar noch in demselben Jahr verhaftet und in einem Kloster untergebracht, aber bald darauf entlassen, weil man ihr keine Schuld nachweisen konnte. Immerhin erschien es dem herzoglichen Paar geraten, sich, nachdem Montalto zum Papst gewählt worden war, aus dem Bereich der päpstlichen

1) S. o. Bd. IV S. 439. Wenn in der von Collier veröffentlichten Fassung des Gedichts auf Burbages Tod (s. o. S. 15) der Herzog unter den Rollen Burbages erwähnt wird, so könnte man dies, falls man nicht eine Fälschung annehmen will, dadurch erklären, daß der ‚White Devil‘ später in den Besitz der Shakespearischen Truppe überging, die ja auch Websters nächstes erfolgreiches Drama, die ‚Duchess of Malfi‘, aufführte.

Gerichtbarkeit nach Oberitalien zurückzuziehen. Dort starb der Herzog 1585, nachdem er noch in seinem Testament Vittoria reichlich bedacht und ihr eine glänzende Stellung gesichert hatte. Dies erregte den Unwillen der Orsinischen Verwandten, besonders des Ludovico Orsini, der noch in demselben Jahre die verwitwete Vittoria in ihrem Palaste zu Padua mit einem Trupp verkleideter Männer überfiel und grausam ermordete. Aber die Republik Venedig übte strenge Gerechtigkeit und ließ ihn samt seinen Mitschuldigen hinrichten.

Wenn wir die Geschichte Vittorias¹ bei Webster umgestaltet und mit allerlei Zutaten ausgeschmückt sehen, so erhebt sich eine ähnliche Frage, wie vorher bei Chapmans ‚Bussy d'Ambois‘, wo gleichfalls eine aufsehererregende zeitgeschichtliche Begebenheit dramatisch hergerichtet erscheint, nämlich inwieweit der Dichter selbständig verfuhr und inwieweit die Überlieferung ihm schon vorgearbeitet hatte. Im vorliegenden Fall dürfen wir wohl die Abweichungen im wesentlichen auf Websters Rechnung setzen, um so mehr da sich in ihnen an mehreren Stellen eine entschiedene Verwandtschaft mit gangbaren dramatischen Motiven zeigt. Eine Hauptänderung besteht darin, daß Braccianos Gattin Isabella zur Zeit von dessen Liebschaft mit Vittoria noch am Leben ist; sie ist hier dem Gatten treu ergeben, doch wird sie von ihm durch einen jener ebenso gruseligen wie unwahrscheinlichen Giftmorde, die auf dem Theater so beliebt waren, aus dem Weg geräumt.² Der Tod des Herzogs und Vittorias wird nun als ein Akt der Rache für die Ermordung Isabellas hingestellt. Francesco, ihr Bruder und Ludovico, der sie schwärmerisch verehrte, entwerfen einen raffinierten Racheplan, dessen Ausführung Francesco überwacht, indem er als ein Mohr bemalt und verkleidet sich am Hofe seines Schwagers aufhält. Es wird so eingerichtet, daß Bracciano bei einem Turnierfest sich einen vergifteten Helm aufsetzt, und während er unter schrecklichen Qualen auf dem Sterbebette liegt, tritt

1) Eine sehr anziehende Darstellung der historischen Ereignisse auf Grund eingehender Quellenforschung ist in der Monographie von Domenico Gnoli (Florenz 1870) enthalten; eine kürzere Darstellung mit geistvollen Hinweisen auf Websters Drama gibt J. A. Symonds, *Italian Byways* (London 1883) S. 156 ff. 2) S. o. Bd. IV S. 251.

Ludovico als Mönch verkleidet mit einem andern ebenso verkleideten in sein Gemach, angeblich um ihm die Tröstungen der Religion zu spenden. Die Verwandten entfernen sich während dieser Zeit, aber kaum sind die vermeintlichen Mönche mit dem Herzog allein, als sie mit Flüchen und Verwünschungen über ihn herfallen und ihn dann erdrosseln; sie haben auf diese Art den teuflischen Plan durchgeführt, ihn in der Sterbestunde um die Heilmittel der Kirche zu betrügen.¹ Auch die Charaktere verschiedener an der Handlung beteiligten Personen erscheinen bei Webster anders als in der historischen Überlieferung: der erste Gemahl Vittorias ist bei ihm ein lächerlicher Dümmling, so daß man es eher verstehen kann, wenn Vittoria sich dem Herzog zuwendet, der im Drama als ein imponierend großzügiger Verbrecher dargestellt wird; nach Websters Tragödie machen wir uns von ihm eine ganz andere Vorstellung, als nach den historischen Berichten, in denen er als ein unförmlich dicker Koloß geschildert ist. Auch Vittorias kupplerischer Bruder Flamineo² spielt keine so untergeordnete, dürftige Rolle, wie das sonst bei den Helfershelfern der großen Verbrecher der Fall zu sein pflegt; er ist als ein wagemutiger Glücksritter geschildert, der brutal und zynisch die Laster der andern als Mittel zu seinem eigenen Fortkommen verwertet. Die Mutter des pflichtvergessenen Weibes und seines kupplerischen Bruders wird hier als tiefunglücklich über die Schmach ihrer Kinder geschildert, während sie in Wirklichkeit ehrgeizig und nur auf den äußeren Glanz ihres Hauses bedacht war.

Am merkwürdigsten ist jedoch, wie Webster den Charakter der Hauptperson zwar nicht umgestaltet, aber tiefer und energischer erfaßt. Auch andere englische Dramatiker wagten den Versuch, die dämonischen Frauengestalten, von denen die italienischen Geschichtsschreiber und Novellisten erzählten, auf der Bühne darzustellen, aber die Lucrezia Borgia von Barnes oder die angeblich Marstonsche Gräfin von Cellant oder Middletons etwas spätere Bianca Cappello können nicht entfernt den Ver-

1) Über ähnliche krasse Situationen im gleichzeitigen Roman und Drama s. o. Bd. IV S. 224. 2) In Wirklichkeit hieß er Marcello; Flamineo war der Name von Vittorias jüngerem Bruder, der mit ihr zusammen ermordet wurde.

gleich mit Websters Vittoria aushalten. Die Schilderung solcher Gestalten des skrupellosen Renaissance-Überrauschens ist später noch oft genug den Dichtern als eine verführerische Aufgabe erschienen; Webster ist aber doch wohl der erste, der die Aufgabe in großem Stil durchführte und uns zugleich auch den Hintergrund, von dem solche Gestalten sich abheben, lebendig darstellte. Und wenn auch die Kunst der Milieuschilderung im allgemeinen nur sehr dürftig entwickelt war, so gelingt es hier doch dem Dichter, in wenigen andeutenden Zügen ein anschauliches und farbenreiches Bild vorzuführen. In einer freierfindenden Szene schildert er, wie bei einer nächtlichen Zusammenkunft Vittoria dem Herzog durch Erzählung eines unheimlichen Traumes den Gedanken nahelegt, die Ehegatten, die ihrer Verbindung im Wege stehen, ermorden zu lassen. Weniger gelungen und originell ist eine Szene, wo in dumb shows dargestellt wird, wie die beiden Mordpläne ausgeführt werden. Dagegen erschuf sich Webster im weiteren Verlauf des Dramas die großartigste Gelegenheit zur Entfaltung des Hauptcharakters. Während die Geschichtsschreiber bloß zu erzählen wissen, daß Vittoria nach der Ermordung ihres Gemahls in Haft genommen, dann aber wegen mangelnder Beweise entlassen wurde, führt Webster uns eine große Gerichtsszene vor, wohl die berühmteste Szene dieser Art neben denen im ‚Kaufmann von Venedig‘ und in Ben Jonsons ‚Volpone‘.¹ Die schöne Vittoria, im vollen Glanz ihrer Erscheinung, tritt schlagfertig und temperamentvoll den Anklägern entgegen, zuerst einem Juristen, der mit seinen lateinischen Phrasen und seltsamen Fremdwörtern eine lächerliche Figur macht, sodann dem Verwandten ihres Mannes, dem Kardinal Montalto, oder wie er hier heißt, Monticelso, der sie als eine Hure mit Schmähungen überhäuft und haßerfüllt ihre Bestrafung verlangt; ‚o poor charity, Thou art seldom found in scarlet‘, ruft Vittoria dazwischen. Vittoria erscheint diesen Anklägern gegenüber wie ein Wesen höherer Art, der Dichter weiß uns die ganze lang hingezogene Szene hindurch in Spannung zu erhalten und bringt es sogar fertig, daß wir für das Weib, das sich so glänzend verteidigt, eine gewisse Sympathie empfinden, obwohl wir wissen, daß sie

1) S. o. Bd. IV S. 304.

die Verbrechen, wegen deren sie auf der Anklagebank sitzt, wirklich begangen hat.

Im weiteren Verlauf des Dramas vermissen wir die nötige Straffheit und Konzentriertheit des Aufbaues; der Dichter versteht nicht die Kunst, die Haupthandlung und die Nebenhandlungen richtig gegeneinander abzutönen¹, so daß eine Zerstreuung und Verwirrung des Interesses eintritt. Einzelne Szenen sind freilich wirkungsvoll genug, so sind wir z. B. Zeugen der gespannten Erwartung, mit welcher in Rom von den Gesandten und Würdenträgern an den Toren des Conclaves auf den Ausgang einer Papstwahl gelauert wird, aus welcher alsdann der ehrgeizige Monticelso siegreich hervorgeht, sodann wird noch hinzugedichtet, wie Flamineo mit seinem Bruder Marcello in Streit gerät und ihn erschlägt, worauf die Mutter sich nach dem Vorbild Ophelias in einer Wahnsinnsszene zeigt.² Auch fehlt es hier ebensowenig wie bei Tourneur und in der ‚Second Maiden’s Tragedy‘ an Geistererscheinungen, doch haben sie einen etwas konventionellen Charakter; der Schauer dieser Erscheinungen ist nicht wie bei Shakespeare durch Anlehnung an Vorstellungen des Volksaberglaubens erhöht. Von der grausigen Szene, in welcher der Herzog ermordet wird, war schon die Rede. Auch mancherlei neue Charakterbilder fesseln unsere Aufmerksamkeit. Edel und schwungvoll ist der junge Sohn des Herzogs aus erster Ehe geschildert in seinem Verhalten gegenüber allen den schrecklichen Ereignissen, in die er hineingestellt ist eine effektvolle Theaterfigur ist auch die Negerin Zanche, die kupplerische, aber dabei auch für die eigene Person liebesbedürftige Dienerin und Helferin Vittorias. In der Szene der Ermordung Vittorias ist der Effekt durch ihre philosophisch klingenden Schlußworte geschickt erhöht.³

Websters zweites tragisches Hauptwerk ‚The Duchess of Malfi‘ muß spätestens im Jahre 1614 verfaßt sein, denn am 16. Dezember dieses Jahres starb der Schauspieler Ostler, der, wie wir aus dem Verzeichnis der auftretenden Personen im ersten Druck (1623) erfahren, die Rolle des Antonio dargestellt hatte.⁴ Den Stoff entnahm Webster aus einer Novelle,

1) S. o. Bd. IV S. 296. 2) S. o. Bd. IV S. 376. 3) S. o. Bd. IV S. 148. 4) Über dieses Personenverzeichnis s. o. Bd. IV S. 453. Das Datum von Ostlers Tode ergibt sich aus den urkundlichen Mitteilungen von

die *Bandello* (I 26) erzählt; Belleforest hatte sie in seiner französischen Bearbeitung mit breiter Ausführlichkeit nacherzählt und allerlei Moralisationen beigefügt; in dieser Form war sie dann in *Painters Palace of Pleasure* (II 23) übergegangen und so zu Websters Kenntnis gelangt. Es ist die tragische Geschichte der verwitweten Herzogin von Amalfi, die sich heimlich mit ihrem Haushofmeister Antonio Bologna vermählte; das Geheimnis blieb längere Zeit gewahrt, dann kam es zur Kenntnis der beiden Brüder der Herzogin, des Kardinals von Aragon und des Herzogs Ferdinand von Kalabrien, die aus Zorn über die vermeintliche Erniedrigung ihres Hauses die Herzogin samt ihren Kindern aus zweiter Ehe gefangen nehmen und erdrosseln ließen und später auch ihren Gemahl Antonio mit Hilfe eines Meuchelmörders aus dem Weg räumten.¹ Die unglückliche Herzogin gestaltet Webster zu einem ergreifenden Bild hingebender Weiblichkeit; die Szene, in der sie dem Haushofmeister, der in schüchtern verehrungsvoller Neigung zu ihr emporblickt, ihre Liebe zu gestehen wagt, ist ebenso meisterlich durchgeführt, wie die spätere Szene, da sie von ihm einen schmerzlichen Abschied nimmt; auch hier wird die tiefste Wirkung mit den einfachsten und diskretesten Mitteln des sprachlichen Ausdrucks erzielt. Bei der Schilderung ihrer letzten Schicksale ist allerdings die grauenhafte Wirkung mit raffinierter Berechnung gesteigert. Ihr rachsüchtiger Bruder Ferdinand unterwirft sie im Gefängnis den entsetzlichsten geistigen Qualen; er besucht sie

Wallace in den *Times*, 2. und 4. Oktober 1909. Demnach muß die von Stoll nachgewiesene Anspielung in der ersten Szene auf Ereignisse am französischen Hofe im Jahre 1617 später eingeschoben sein. 1) Der Name des Herzogs Ferdinand von Kalabrien wird bei *Bandello* und *Painter* nicht erwähnt. Nach M. Camera, *Memorie della città e del ducato di Amalfi*, vol. II (Salerno 1881) S. 78ff. waren die beteiligten Personen: Giovanna d'Aragona, natürliche Tochter des Marchese Enrico di Gerace, eines natürlichen Sohns des Königs Ferdinand I. Sie war 25 Jahre alt, als ihr Gemahl, Herzog Alfonso I. von Amalfi 1498 starb. Ihre Brüder waren Ludovico d'Aragona, seit 1494 Kardinal, und Carlo, Marchese von Gerace. Die Tragödie ereignete sich 1510. Im übrigen zeigt sich Camera in seiner Erzählung von *Bandello* beeinflusst. Über Lope de Vegas Drama „*El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*“, das auf *Bandellos* Erzählung beruht und mit Websters Drama keinerlei Zusammenhang hat vgl. Kiesow in der *Anglia* 17, 214ff.

im Dunkeln und reicht ihr eine Hand, die sie dann als die abgeschnittene Hand eines Toten erkennt; gleich darauf läßt er das Zimmer erleuchten und zeigt ihr im Hintergrund künstlich geformte Gestalten, von denen sie annehmen muß, es seien die Leichen ihres Gatten und ihrer Kinder.¹ Außerdem richtet er es so ein, daß das Gefängnis sich in der Nähe eines Irrenhauses befindet, wo sie stets das Geschrei der Wahnsinnigen hört, die sogar auch einmal in ihr Zimmer eindringen und einen Gesang mit Tanz aufführen. Erst nach allen diesen Schrecknissen wird sie auf der Bühne erdrosselt. Das alles sind ja im Grund genommen rohe Effekte, aber sie üben ihre nervenerschütternde Wirkung doch auch auf den modernen Leser, während wir bei Chettle, Marston und andern Fabrikanten von Greueltragödien, selbst wenn wir ihre blutigsten Szenen lesen, doch nicht den Gleichmut verlieren.

Der letzte Teil der Tragödie nach dem Tode der Herzogin hält sich nicht auf der früheren Höhe, ebensowenig wie dies vorher im ‚White Devil‘ der Fall war. Zwar ist es noch von ergreifender Wirkung, wenn der hartherzige Ferdinand nach der Ermordung seiner Schwester hereintritt und bei ihrem Anblick von einem Schauer gepackt wird: ‚Cover her face, mine eyes dazzle, she died young‘; eines der merkwürdigsten Beispiele, wie Webster im Gegensatz zu der früher herrschenden Manier gerade durch Fernhaltung des rhetorischen Pathos die stärksten Wirkungen erreicht. Aber der fünfte Akt, wo außer der Ermordung Antonios auch noch auf Grund eigener Erfindung des Dichters dargestellt ist, wie der Kardinal und der Herzog Ferdinand von der strafenden Gerechtigkeit des Schicksals ereilt werden, macht nach dem Vorhergehenden keinen tieferen Eindruck mehr. Eine Hauptrolle spielt hier die Maitresse des Kardinals, Julia; sie ist die Gemahlin eines lächerlichen Einfaltspinsels; der Kardinal, der verhüten will, daß sie seine Geheimnisse ausplaudert, tötet sie vermittelst eines vergifteten Buchs, also Situationen, wie sie uns ähnlich schon in dem ‚White Devil‘ begegnet sind; auch die Worte, mit denen Julia aus

1) Auch einer jener Effekte, die aus Sidneys Arcadia und zwar aus der Erzählung von dem angeblichen Tod Philocleas (III 22 § 5) entlehnt sind.

dem Leben scheidet, erinnern an die letzten Worte Vittorias. Der Herzog Ferdinand verfällt schließlich in Wahnsinn, doch sorgt in den betreffenden Szenen sein Arzt durch einen abgebrauchten Clownscherz für die Erheiterung der Gründlinge.¹ Durch alle diese Zutaten wird das Stück gegen das Ende hin übermäßig ausgedehnt, aus dem Titelblatt des ersten Drucks ergibt sich, daß man genötigt war, den etwa 3600 Zeilen umfassenden Text für die Aufführung abzukürzen.

Während die Charaktere der beiden Brüder trotz allen den effektvollen Situationen, in die sie hineingestellt sind, doch nicht klar und anschaulich hervortreten, ist ihr verbrecherischer Gehilfe Bosola dem Dichter weit besser gelungen. Schon bei Schilderung des Flamineo im ‚White Devil‘ hatte Webster die typische Figur eines solchen Gehilfen auf eine durchaus neue und selbständige Art aufgefaßt. Auch Bosola ist nicht bloß ein blindes Werkzeug, er ist weit schlauer und gewandter als seine Auftraggeber und gefällt sich in sentenziösen Betrachtungen. Doch hat er im Gegensatz zu dem kraftvollen Flamineo mehr den Charakter eines heimtückischen Intriganten. In der Novelle erscheint er erst am Schluß als Mörder des Antonio, im Drama befindet er sich von Anfang an am Hofe der Herzogin, um im Auftrag der Brüder zu spionieren. Es macht einen eigentümlich unheimlichen Eindruck, wenn wir zwischen den Szenen, in denen das heimliche Liebesglück der Herzogin geschildert wird, den böswilligen Aufpasser im Schloß herumschleichen sehen. Von der schlaun List, durch die er ihre Schwangerschaft entdeckt, war schon die Rede.² Am Schluß lohnen ihm natürlich seine Auftraggeber mit Undank und er wird in die allgemeine Katastrophe hineingezogen. Übrigens zeigt sich in beiden Tragödien bei Schilderung der kleinen italienischen Tyrannen und ihrer verbrecherischen Gehilfen auch wieder die geniale Art, wie Webster das Milieu erfaßt, doch hat Webster den südlichen Verbrechernaturen eine eigentümlich nordische Hinneigung zu trüber und schwerer melancholischer Reflexion beigegeben.³

Beaumont und Fletcher treten jetzt zuerst mit Werken hervor, bei denen ihre gemeinsame Urheberschaft unzweifelhaft

1) S. o. Bd. IV S. 343.

2) S. o. Bd. IV S. 400.

3) Auf diese

seltsame Mischung hat Symonds a. a. O. S. 184f., mit Recht hingewiesen.

feststeht und wo sie sich auch sogleich von einer ganz anderen Seite zeigen, als in den vereinzelt Versuchen, die in den früheren Zeitraum zurückreichen. Dort war die Abhängigkeit von Ben Jonson und von der italienischen Renaissancepoesie sehr entschieden hervorgetreten, hier schafften sie sich einen eigenartigen neuen Stil, in welchem sie eine weit stärkere populäre Wirkung ausüben und zugleich sich als Kavalierpoeten glänzend entfalten können. Es läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, wie lange ihre gemeinsame Wirksamkeit dauerte, während welcher sie zu gleicher Zeit für die Shakespearische und für die Knabentruppe der Königin tätig waren¹; wahrscheinlich begann sie 1609 und endigte schon einige Zeit bevor Beaumont im März 1616 aus dem Leben schied. Man bringt Beaumonts Rücktritt von der theatralischen Wirksamkeit gewöhnlich mit seiner Vermählung in Zusammenhang, die vermutungsweise in das Jahr 1614 gesetzt wird, und es wäre in der Tat sehr wohl denkbar, daß mit der Auflösung der gemeinsamen Junggesellenwirtschaft auch die gemeinsame Schriftstellerei ein Ende fand.² Jedenfalls sind in denjenigen Dramen der großen Sammlungen von 1647 und 1679, bei denen mit einiger Wahrscheinlichkeit das Jahr 1614 oder ein späteres Jahr als Entstehungszeit angenommen werden kann, die charakteristisch Beaumontschen metrischen Eigentümlichkeiten, von denen später noch die Rede sein soll, nicht mehr erkennbar.

Die Eigenart der beiden Dichter offenbart sich besonders in drei Werken: ‚The Maid’s Tragedy‘, ‚A King and no King‘ und ‚Philaster‘, mit denen sie eine neue Bahn für die Ent-

1) Bei ‚Maid’s Tragedy‘, ‚Philaster‘, ‚King and no King‘ ergibt sich die Aufführung durch die Shakespearische Truppe aus den Titelblättern, beim ‚Captain‘ aus den Aufzeichnungen von Oldys. Bei ‚Cupid’s Revenge‘ und ‚Scornful Lady‘ ergibt sich die Aufführung durch die Chorknaben aus den Titelblättern, bei dem ‚Knight of the Burning Pestle‘ aus dem Widmungsschreiben an Robert Keysar (s. u.), beim ‚Coxcomb‘ aus den Aufzeichnungen von Oldys. Über diese Aufzeichnungen vgl. P. Cunningham in den Shakespeare Society’s Papers 2, 123 (1845). 2) Die beiden Tragödien ‚Bonduca‘ und ‚Valentinian‘, bei denen die Kritiker von jeher die Beteiligung Beaumonts leugneten, können jedenfalls nicht nach 1614 entstanden sein, da im Verzeichnis der Darsteller auch der Name Ostlers vorkommt, s. o. S. 514f. Diese Tragödien sollen erst in einem späteren Abschnitt besprochen werden.

wicklung des ernstesten Dramas eröffneten. Der Zeitpunkt, wann dies geschah, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen, doch spricht alles für die Zeit um 1610. Im Druck erschienen ‚The Maid’s Tragedy‘ und ‚A King and no King‘ erst 1619, ‚Philaster‘ erst 1620 und ihre Beliebtheit wird durch die zahlreichen Auflagen bezeugt. Im übrigen können wir nur sagen, daß der ‚Philaster‘ unter seinem zweiten Titel ‚Love lies a bleeding‘ von dem Dichter John Davies von Hereford in einem Epigramm an Fletcher erwähnt wird, das in einer Gedichtsammlung ohne Jahreszahl erschien, die am 8. Oktober 1610 eingetragen wurde, ferner daß die ‚Maid’s Tragedy‘ dem Master of the Revels vorgelegen haben muß, ehe er am 31. Oktober 1611 die Erlaubnis zur Aufführung der ‚Second Maiden’s Tragedy‘ erteilte, endlich daß in demselben Jahr 1611 diese Erlaubnis für ‚A King and no King‘ erteilt wurde¹, offenbar wurde dieses Drama auch nicht lange vor Erteilung der Erlaubnis verfaßt. Bei ‚Philaster‘ und ‚Maid’s Tragedy‘ haben wir gar keinen Anhaltspunkt dafür, wie weit wir die Entstehungszeit hinter die Zeit der ersten Erwähnung zurückverlegen dürfen, auch ist es zweifelhaft, ob Drydens Angabe auf guter Überlieferung beruht, wonach ‚Philaster‘ das erste gemeinsame Werk der beiden Dichter gewesen sein soll, das nach zwei oder drei erfolglosen Versuchen Beifall fand. Während ‚Philaster‘ von Davies als ein Werk Fletchers bezeichnet wird, erwähnt Earles den ‚Philaster‘ ebenso wie die ‚Maid’s Tragedy‘ in seinem Trauergedicht auf Beaumonts Tod als Werke dieses Dichters und sagt gar nichts über Fletchers Anteil. Auf den Titelblättern der Quartausgaben von ‚Philaster‘ und ‚A King and no King‘ werden beide als Verfasser genannt, die Quartausgaben der ‚Maid’s Tragedy‘ sind anonym.

Die Frage, inwieweit der Anteil der beiden Freunde auseinandergehalten werden kann, soll später besprochen werden; wir wollen zunächst die gemeinsamen Merkmale ins Auge fassen, die diesen Dichtungen im Entwicklungsgang des englischen Dramas ihr charakteristisches Gepräge geben. Der Schauplatz ist ein königlicher Hof im fernen Süden, von dem wohl kein

1) Nach einer Aufzeichnung von 1622, vgl. Variorum I, 245. Das genauere Datum dieser Erlaubnis ist nicht bekannt; eine Aufführung vor dem König Jakob I. fand statt am Stephanstag (26. Dezember) 1611.

Zuschauer sich eine deutliche Vorstellung machte: Sizilien, Rhodos oder Armenien. Auf diesem Schauplatz bewegen sich überall glänzende Kavalieri und schöne Frauen mit hochtönenden Namen, wie Amintor, Melantius, Evadne, Arethusa. Durch die Bilder auf den Titelblättern wird bestätigt, daß sie in Kostüme der früheren Stuartzeit gekleidet waren, und die Kavalieri küssen den Damen, denen sie sich nähern, galant die Hände. Im übrigen ist Ort und Zeit nicht näher charakterisiert; als Vorsehung schweben über den Ereignissen stets ‚die Götter‘ oder ‚the powers above‘, von denen wir nichts Näheres erfahren, die aber die bequeme Eigenschaft haben, alle Zensurschwierigkeiten wegen Mißbrauchs des göttlichen Namens zu beseitigen.¹ Auf allen diesen exotischen Königshöfen lastet eine verborgene Schuld oder ein düsteres Geheimnis, das uns mit kluger Berechnung des Effekts erst allmählich enthüllt wird. Neben den Kavalieren und schönen Frauen mit ihren Idealen von ritterlicher Ehre und treuer Liebe fehlt es nicht an schwarzen Verbrechern, glattzüngigen Schmeichlern, lüsternen und koketten Hofdamen und als Gegensatz dazu erscheint wohl auch ein oder der andere Biedermann, der über das Hoftreiben offen seine Meinung sagt. Die Entwicklung dieser Charaktere ist aber den Dichtern weit weniger wichtig als die Handlung, die mit gelegentlicher Verwertung vorhandener Motive doch im wesentlichen frei erfunden ist und einen übergroßen Reichtum an spannenden und aufregenden Situationen aufweist, dazwischen aber auch Ruhepunkte mit lyrisch-sentimentaler Stimmung eintreten läßt; die Liebe in den mannigfachsten Variationen ist bei allen diesen Begebenheiten die treibende Kraft. Am Schluß wird alles — außer in der ‚Maid's Tragedy‘ — zu einem glücklichen Ende geführt. Überall sind auch komische Szenen eingemengt; zur Erreichung komischer Effekte werden selbst die gewagtesten Situationen und Redewendungen nicht verschmäht. Zwar rühmt es Lovelace in seinem Lobgedicht als einen besonderen Vorzug, daß in diesen Dramen leichtfertige Gedanken ‚with such a grace‘ und ‚so well disguised‘ vorgetragen würden, aber auch dieses zweifel-

1) S. o. Bd. IV S. 128. Doch heißt es inkonsequent in ‚A King and no King‘ V 4, 21: ‚And God was humbly thank'd in every church‘.

hafte Lob ist durchaus nicht immer zutreffend.¹ Gewöhnlich ist die Komik durch die abgeschmackten, koketten oder prahlerisch-feigen Mitglieder der Hofgesellschaft vertreten; die stehende Rolle des Clown mit seiner ,trunkhose'² kommt bei Beaumont und Fletcher nicht mehr vor, und die beiden Dichter werden von ihren Verehrern mehrmals dafür gepriesen, daß sie im Gegensatz zu Shakespeare auf diese altmodische Figur verzichteten. Dagegen erscheint im ,Philaster' und in ,A King and no King' auf der Bühne eine spaßhaft dargestellte tumultuarische Volksmenge, noch ungünstiger als bei Shakespeare und sehr entschieden kavaliermäßig-verächtlich geschildert, trotzdem daß im ,Philaster' die Erhebung der Menge gegen den tyrannischen König nach der eigenen Meinung der Verfasser vollkommen berechtigt ist. Und obgleich auch in den beiden andern Stücken die Könige in hohem Grade mit menschlichen Schwächen belastet sind, erscheint doch überall als folgerichtige Ergänzung zu der Verachtung des Pöbels eine Hyperloyalität, die sich, wie wir sehen werden, in der ,Maid's Tragedy' bis zur Abgeschmacktheit steigert.

Durch geschickte Verwertung aller dieser Elemente wissen die Dichter den Hörer stets zu fesseln und ihn von fieberhafter Erregung zu sanfter Rührung und dann wieder zu fröhlichem Gelächter hinüberzuleiten. Aber zur Erreichung dieses Ziels ist ihnen auch jedes Mittel recht. Wir lernten zwar schon gar manche Beispiele kennen, daß auch ihre Kunstgenossen nicht davor zurückscheuten, den theatralischen Effekt durch die unmöglichsten Voraussetzungen zu erkaufen, aber kein anderer ist darin so weit gegangen; bei aller ihrer vornehmen Verachtung der urteilslosen Menge machen sie es sich doch sehr gerne zunutze, daß diese Menge sich durch stark aufgetragene, wenn auch unwahrscheinliche Effekte verblüffen läßt. Es kommt ihnen zum Beispiel gar nicht darauf an, einem Charakter, den sie als edel und liebenswert schildern, auch einmal eine ge-

1) Vgl. hierzu Band II S. 290 über die Ansichten der Renaissance-Theoretiker betr. unanständige Redewendungen im Drama. Zur Moral Beaumonts und Fletchers vgl. Bd. IV S. 143ff. ,King and no King' I 1, 409 scheint zu beweisen, daß auch Beaumont gelegentlich vor obszönen Späßen nicht zurückschreckt. 2) S. o. Bd. IV S. 347.

meine und niedrige Handlungsweise anzudichten, bloß um eine bühnenwirksame Situation herbeizuführen. So macht in der ‚Maid's Tragedy‘ der ideale Jüngling Amintor sich gegenüber seiner Braut Aspatia eines Treubruchs schuldig, weil der König wünscht, er solle sich mit einer andern vermählen, so sagt im ‚Philaster‘ der ehrliche alte Dion, er habe sich durch den Augenschein von der Untreue Arethusas überzeugt; in Wirklichkeit handelt es sich nur um einen Verdacht, aber Dion hält sich zur Lüge berechtigt, um den Bruch zwischen Arethusas und ihrem Geliebten rasch herbeizuführen. Oder, um ein Beispiel aus einem andern, etwa gleichzeitigen Drama Beaumonts und Fletchers, aus ‚The Honest Man's Fortune‘ zu erwähnen, so steht hier die Herzogin von Orléans bei ihrem Gatten fälschlich im Verdacht der Untreue, der Herzog verstößt sie, der Bruder der Herzogin will ihn wegen seines brutalen Verhaltens zum Zweikampf herausfordern, aber die Herzogin bringt ihn davon ab, indem sie fälschlich vorgibt, sie sei in der Tat ihrem Gatten untreu gewesen. Also eine ‚edle Lüge‘, ganz in der Art Kotzebues, und mit Kotzebue sind die Dioskuren in der Tat auch schon verglichen worden.¹ Allerdings ist dieser mehr kalt berechnend, während wir bei den Dioskuren mehr den Eindruck eines temperamentvollen und skrupellosen Draufgängertums haben; sie versetzen sich mit einem kühnen Schwung in die Situationen, deren innere Unwahrheit sie sich selber nicht zum Bewußtsein bringen. Und wenn Devrient in seiner geistvollen Geschichte der deutschen Schauspielkunst die Figuren Kotzebues mit den Papierfiguren eines Kindertheaters vergleicht, die auf Pappdeckel aufgeklebt sind, wobei die Kunst darin besteht, die Figuren an dem Draht so zu halten, daß der Zuschauer stets bloß die schön bemalte Vorderseite und niemals den rückwärtigen Pappdeckel sieht, so trifft dies Gleichnis auch für viele Beaumont-Fletcher'sche Figuren zu. Aber die Vorderseite glänzt auch wirklich in leuchtendem Farbenschmuck; die Figuren äußern sich in einer schwungvollen, poetischen, oft durch geistreiche, über-

1) A. Büchner in seiner Geschichte der englischen Poesie (1855) 1, 309 weist darauf hin, daß Beaumont und Fletcher ebenso neben Shakespeare Beifall fanden, wie Kotzebue neben Goethe und Schiller.

raschende Wendungen belebten Sprache, die hier ebenso wie bei Webster und Tourneur völlig frei ist von dem geschraubten Bombast, wie er früher Mode war. So bieten sie den Schauspielern eine Fülle von dankbaren Aufgaben; für die Dauer der Vorstellung wird der Geist angenehm beschäftigt und die Aufmerksamkeit stets wach gehalten, aber ein bleibender, nachwirkender Eindruck wird nicht hinterlassen, und mitunter sind wir versucht, die spannenden und aufregenden Situationen ebenso zu beurteilen, wie Solon die Tragödien des Thespis beurteilte, als *ἀνωφελὲς ψευδολογία*.

Die Frage, ob es möglich sei, das geistige Eigentum der beiden Dioskuren zu unterscheiden, wurde schon in der Zeit, als ihre Werke zuerst erschienen, vielfach hin und her erörtert.¹ Doch wurde ein brauchbares Merkmal der Unterscheidung erst gefunden, als man begann, die metrischen Eigentümlichkeiten der beiden Dichter genauer zu erforschen, ein Verfahren, das natürlich den Schöngeistern der Stuartperiode fern lag.² Durch Betrachtung der nach Beaumonts Tod verfaßten Werke Fletchers konnte bei ihm eine sehr scharf ausgeprägte Manier der Versbehandlung festgestellt werden. Während er in der ‚Faithful Shepherdess‘ sich noch im wesentlichen in den Bahnen der hergebrachten Verskunst bewegt, bemerken wir später bei ihm ein starkes Hervortreten der elfsilbigen Jamben (über zwei Drittel), wobei häufig die Elfsilbigkeit durch Anhängung eines einsilbigen Worts erreicht wird, das ebensogut auch wegbleiben könnte;³ auch finden sich bei ihm häufiger als bei andern Dichtern überzählige Silben innerhalb der Verszeile. Dagegen vermeidet er eine Freiheit, die bei andern Dichtern seiner Zeit, besonders auch bei Shakespeare in seinen späteren Jahren immer häufiger wird, nämlich das Übergreifen des Sinns von einer Verszeile in die andere, oder anders gesagt, die Vernachlässigung der Gedankenpause am Ende eines Verses. Offenbar empfand er, daß seine lose gebauten Verse sich dadurch allzusehr der Prosa genähert hätten. Und so vermeidet er auch

1) S. o. Bd. IV S. 80. 2) Dies Verfahren wurde zuerst von Fleay 1874 eingeschlagen; zur Bibliographie dieser metrischen Untersuchungen vgl. Cambridge Hist. Lit. 5, 438 ff. 3) Beispiele für diese Fletchersche Manier s. u. S. 579.

die Einschiegung von Prosastellen und Prosaszenen zwischen seine Verse, andererseits tritt bei ihm der Reim, wenn man von den eingelegten Liedern absieht, fast gänzlich zurück. In den Dramen, die aus der Zeit seines gemeinsamen Wirkens mit Beaumont herkommen, finden sich nun Szenen, die durchaus diese Fletcherschen Eigentümlichkeiten zeigen, andererseits aber auch Szenen, in denen im wesentlichen eine ähnliche Versbehandlung vorherrscht, wie in den Shakespearischen Dramen aus den letzten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts. Die Szenen dieser Art werden jetzt allgemein als Beaumonts Eigentum betrachtet; besonders deutlich sieht man den charakteristischen Unterschied der beiden Manieren hervortreten, wenn man z. B. in der ‚Maid's Tragedy‘ IV 2 (Beaumont) und IV 1 (Fletcher), oder in den ‚Four Plays in One‘ den Triumph of Honour (Beaumont) und den Triumph of Death (Fletcher) miteinander vergleicht. Und weil in den Dramen ‚Woman's Hater‘ und ‚Knight of the Burning Pestle‘ die Versbehandlung Beaumonts fast ausschließlich vorherrscht, wird auch gewöhnlich angenommen, daß diese Dramen im wesentlichen von ihm allein verfaßt sind.

Sehr fraglich ist es jedoch, inwiefern sich, auch abgesehen von der Versbehandlung, ein Unterschied zwischen der dichterischen Eigenart Beaumonts und derjenigen Fletchers feststellen läßt. Schon Cartwright in seinem Lobgedicht vor der Folio von 1647 sagt, manche glaubten, daß Beaumont mit seinem berechnenden Verstand die überströmende Fülle von Fletchers Geist gezügelt habe. Zwar will Cartwright auch in den von Fletcher allein verfaßten Dramen denselben berechnenden Kunstverstand erkennen, aber es ist doch unleugbar, daß einige der gemeinschaftlich verfaßten Werke, wie ‚Maid's Tragedy‘, ‚Philaster‘, ‚King and no King‘ sich durch Klarheit und Geschlossenheit der Konstruktion auszeichnen; auf Grund dieser Werke hätte unmöglich die von Langbaine überlieferte Tradition entstehen können, Fletcher habe die Gewohnheit gehabt, den Schauspielern die drei ersten Akte seiner Stücke zu zeigen und dann, wenn er mit ihnen über den Preis einig geworden sei, die zwei letzten Akte rasch und sorglos aufs Papier zu werfen. Danach mögen die konstruktiven Vorzüge

dieser früheren Dramen vielleicht durch Beaumonts Mitwirkung zu erklären sein. Doch ist auch in manchen Dramen, an denen Beaumont mitarbeitete, vor allem in ‚Cupid’s Revenge‘ und ‚Four Plays in One‘ die Sorglosigkeit und Flüchtigkeit der Konstruktion ganz unverkennbar, die bequeme Routine wäre zweifellos auch bei einer längeren gemeinsamen Wirksamkeit der beiden Dichter immer deutlicher hervorgetreten. Und offenbar ist die Annahme verfehlt, daß Beaumont die dramatische Kunst in einem höheren und edleren Sinn aufgefaßt habe als sein Genosse;¹ für Geist und Inhalt ihrer Dichtungen sind ohne Zweifel beide in gleichem Maße verantwortlich. Ihr enges freundschaftliches Zusammenwirken, über welches allerlei anekdotenhafte Berichte im Umlauf waren,² beruhte offenbar auf enger geistiger Verwandtschaft. Auch in den Szenen, die wir nach ihrer metrischen Form dem einen oder dem andern zuzuschreiben geneigt sind, war jedenfalls der Inhalt im wesentlichen unter ihnen vereinbart, und der eine mag wohl auch öfters Gedanken und Einfälle des andern in Verse gebracht haben. Wenn Swinburne³ in den tragischen Situationen, die Beaumont dargestellt hat, ein tieferes Ergriffensein des Dichters herauszufühlen meint, so könnte das bei diesen vielfach so gekünstelten und unwahren Situationen nur in sehr beschränktem Maße als Vorzug gelten. Zudem finden sich manchmal in einer und derselben Szene beide Manieren der Verskunst miteinander vereinigt, und da durch Fletchers ‚Faithful Shepherdess‘ bewiesen wird, daß er sich auch in einer ähnlichen Versform wie sein Freund bewegen konnte, so ist es keineswegs ausgeschlossen, daß er diese Form gelegentlich auch einmal in den gemeinsam verfaßten Dramen anwandte. Vielfach wird auch die Möglichkeit einer Scheidung durch die schlechte Überlieferung der Texte beeinträchtigt. Die metrischen Unterscheidungsmerkmale sind also durchaus nicht in allen Fällen untrüglich.

1) Eine Ansicht, die mit besonderem Nachdruck von Gayley in seiner gründlichen, aber allzu hypothesenreichen Monographie über Beaumont (New York 1914) vertreten wird. 2) Diese Berichte sind uns durch den klatschhaften Aubrey (s. o. S. 171) überliefert. 3) Vgl. dessen Art. Beaumont in der Encyclopaedia Britannica.

Die ‚Maid's Tragedy‘ beginnt mit den Vorbereitungen zur Hochzeit Amintors, der, wie bereits bemerkt, auf Wunsch des Königs anstatt seiner Braut Aspatia die schöne Evadne heiratet, die Schwester des Melantius, der soeben von einem Feldzug siegreich zurückgekehrt ist. Melantius ist als eine glänzende Idealgestalt geschildert, zu der sein Busenfreund Amintor mit schwärmerischer Bewunderung emporblickt. Ein großer Teil des ersten Akts wird durch ein Maskenspiel zu Ehren der Neuvermählten eingenommen. Im zweiten Akt wird alsdann Evadne von den Damen des Hofes ins Brautgemach geführt, von der verlassenen trauernden Aspatia und von der derb sinnlichen Dula, die allerlei gewagte Späße an die Situation anknüpft. Als aber der Bräutigam eintritt und mit der Braut allein gelassen wird, weist sie seine Annäherung zurück. Sie erklärt ihm ganz offen, dies geschehe durchaus nicht aus jungfräulicher Scham; sie gehöre vielmehr schon einem andern, und zwar dem König, der sie bloß deshalb mit Amintor vermählt habe, um das Liebesverhältnis mit größerer Heimlichkeit fortsetzen zu können. Amintor ist entsetzt und empört, aber

in that sacred word
 ‚The King‘ there lies a terror; what frail man
 Dares lift his hand against it?

Aus dieser Situation entwickelt sich weiterhin eine ganze Reihe virtuos durchgeführter Szenen von der stärksten theatralischen Wirkung und von einem solchen Glanz und Feuer des sprachlichen Ausdrucks, daß wir allen den unwahrscheinlichen Voraussetzungen zum Trotz dennoch mit fortgerissen werden. Wir sehen da, wie Amintor am Morgen nach der Hochzeit den besuchenden Freunden gegenüber die Rolle eines glücklichen jungen Ehemanns mühsam erheuchelt, wie später der König herannahet und mit schamloser Offenheit sich danach erkundigt, ob Evadne, ihrem Versprechen getreu, sich wirklich nicht von Amintor habe berühren lassen. Dann wird vorgeführt, wie Amintor seinem Freunde Melantius die Schande von dessen Schwester verrät, wie alsdann Melantius der Schwester ins Gewissen redet, die zuerst alle Strafreden trotzig zurückweist, dann aber unter der Last ihrer Schuld zusammenbricht und dem königlichen Räuber ihrer Ehre Rache schwört, endlich,

wie sie in tiefer Nacht an das Bett des schlafenden Königs schleicht, ihn festbindet, dann aufweckt und unter Verwünschungen und Schmähungen mit einem Messer auf ihn lossticht, bis er den Geist aufgibt, eine ‚bellissima vendetta‘, die aus der italienischen Novellenliteratur stammt.¹ Inzwischen haben wir die verlassene Braut Aspatia nicht aus den Augen verloren, sie erscheint in wehmütig-schmerzliche Betrachtungen versenkt in einer Szene mit ihren Dienerinnen bei der Arbeit an einer Stickerei, welche die verlassene Ariadne darstellt. Dann beschließt sie zu sterben, doch will sie den Tod von der Hand des ungetreuen, stets noch geliebten Amintor empfangen. Zu diesem Zweck legt sie männliche Kleidung an, tritt Amintor entgegen und gibt sich für ihren eignen Bruder aus, der aus der Fremde herbeigekommen sei und von dem Treulosen Rechenschaft fordere. Amintor weigert sich zuerst, das Schwert zu ziehen, erst als Aspatia ihn durch einen verächtlichen Fußtritt reizt, greift er zur Waffe; sie läßt sich willig von ihm töten und enthüllt ihm sterbend, wer sie sei. Während dieser Szene tritt auch Evadne hinzu, die von der eben begangenen Mordtat das blutige Messer noch in der Hand hält; sie hofft durch ihre Tat die Achtung des betrogenen Gatten zu erringen, doch da sie sieht, daß dies vergeblich ist, tötet sie sich selber, und Amintor, angesichts der Leichen der zwei Frauen, tut ein gleiches.² Melantius, der nun hinzutritt, will dem Beispiel des Freundes folgen, doch wird er entwaffnet auf Befehl des Bruders des ermordeten Königs, der nun mit einer moralischen Schlußbetrachtung die Herrschaft antritt. Das komische Element tritt zwischen allen diesen Ereignissen zurück; es ist hauptsächlich vertreten durch den alten Hofherrn Calianax, den Vater der Aspatia, einen wichtigtuerischen Dümmling, der sogar in der Schlußszene an der Leiche der Tochter seinem Charakter getreu bleibt; er gehört vielleicht auch zu den Rollen, die dem Darsteller des Polonius auf den Leib geschrieben sind. Die Maid's Tragedy bietet uns sogleich ein deutliches Beispiel für das or-

1) S. o. Bd. IV S. 223. 2) V 4, 179f:

My soul grows weary of her house, and I
All over am a trouble to myself.

ganische Zusammenwirken der beiden Dichter. Wenn auch die Szenen, in denen die stärkste tragische Wirkung sich offenbart — Evadnes Szene mit Melantius und die Ermordung des Königs — durchaus die Merkmale der Fletcherschen Verskunst deutlich an sich tragen¹, so wirken sie doch mit den Beaumontschen Szenen völlig wie aus einem Guß.

Im ‚Philaster‘ ist der schuldbeladene König ein Usurpator, der das Königreich Sizilien widerrechtlich an sich brachte, aber es doch für gefährlich hält, den beim Volk beliebten rechtmäßigen Thronfolger, den edlen Jüngling Philaster beiseite zu schaffen. Philaster kann es sogar wagen, bei Hof einzudringen und sich sehr selbstbewußt zu gebärden; der König ist ihm gegenüber von dem Gefühl seiner Schuld niedergedrückt, ungefähr so wie Claudius im Hamlet, mit dem er sich ja in ähnlicher Lage befindet. Die Königstochter Arethusa soll nach dem Willen des Vaters mit dem spanischen Prinzen Pharamond vermählt werden, der als ein hochmütiger, widerwärtiger Geselle in der Art wie Cloten in Shakespeares Cymbeline geschildert ist. Doch liebt Arethusa den edeln Philaster, und als heimlicher Bote dient den beiden der liebenswürdige Page Bellario, den Philaster, wie er selber erzählt, einst auf der Jagd an einer Quelle sitzend und Blumen zum Kranze windend angetroffen hatte, eine einstmals viel bewunderte, süßlich sentimentale Schilderung, die offenbar von Beaumont herrührt. Inzwischen stellt der täppische Pharamond seiner Braut das Ansinnen, ihn schon vor der Vermählung die Freuden der Liebe genießen zu lassen, und da er zurückgewiesen wird, ist er mit Erfolg bemüht, sich bei der koketten Hofdame Megra zu entschädigen. Daraus ergeben sich sehr gewagte Situationen, das saubere Pärchen wird bei einer nächtlichen Zusammenkunft ertappt; Megra in ihrer Bosheit beschuldigt nun die keusche Arethusa, sie habe gleichfalls ein solches Liebesverhältnis und zwar mit dem Pagen Bellario. Dies gelangt auch zur Kenntnis

1) Auf letztere Szene bezieht sich offenbar die von Fuller in seinen ‚Worthies of England‘ (gedr. 1662) überlieferte Anekdote, wonach Fletcher bei einem Wirtshausgespräch zu Beaumont gesagt habe, er wolle die Ermordung des Königs übernehmen, was ein Horcher mißverstand und dadurch dem Dichter eine Anklage wegen Hochverrats zuzog.

Philasters. Nun sind uns zwar schon manche Beispiele begegnet, daß die Eifersucht auf dem Theater auf eine unwahrscheinliche Weise erregt wird, aber die Art, wie dies hier geschieht, ist ganz besonders dumm und unglaublich. Dasselbe gilt auch von den Szenen des vierten Akts, die auf einer Jagd im Walde spielen; der eifersüchtige Philaster will Arethusa töten, wird aber dabei gestört und verwundet sie bloß, also eine ganz ähnliche absurde Situation wie in der ‚Faithful Shepherdess‘. Philaster flüchtet hierauf in den Wald; der treue Bellario, der sich gleichfalls im Walde befindet, gibt den Verfolgern gegenüber sich für den Verbrecher aus, um seinen Herrn zu schonen, doch nun kommt dieser aus seinem Versteck hervor und nimmt die Schuld auf sich, worauf dann beide verhaftet und der Obhut Arethusas übergeben werden. Inzwischen entsteht ein Aufruhr der Bürger, die sich des Prinzen Pharamond bemächtigen und ihn zu töten drohen, falls dem Philaster ein Leid geschehe. Schließlich fühlt der tyrannische König Reue und willigt in die Vermählung des versöhnten Liebespaares Arethusa und Philaster, den er als Thronerben anerkennt. Bellario entpuppt sich am Schluß als ein Mädchen, das verkleidet in den Dienst Philasters getreten war, um dem hoffnungslos geliebten Prinzen nahe zu sein; auch nach seiner Verbindung mit Arethusa will sie sich nicht vermählen, obwohl der König ihr nun eine reiche Mitgift anbietet; sie hat keinen andern Wunsch, als dem neuverbundenen Paar zu dienen und dessen Tugend zu bewundern, und Arethusa, die selber erklärt, sie könne nicht eifersüchtig sein, ist auch damit einverstanden. Wenn man bedenkt, welches glänzenden Beifalls sich dieses Drama ganze Generationen hindurch erfreute, so ergibt sich daraus schon, mit welcher geschickten Berechnung des theatralischen Effekts und mit welchem Schimmer der Rhetorik alle diese verlogenen Situationen überdeckt sein müssen.

Auch in ‚A King and no King‘ ist die Handlung frei erfunden, obgleich hier die meisten Namen, wie Arbaces, Gobrias, Mardonius, Bessus, Panthea aus der persischen Geschichte, vor allem aus der schon 1567 ins Englische übersetzten Cyropaedie entlehnt sind. Der König Arbaces, von einem siegreichen Feldzug heimkehrend, wird von seiner Schwester Panthea be-

grüßt, die in der langen Zeit, da er sie nicht gesehen hatte, zur Jungfrau herangeblüht war und nun in ihm, so sehr er sich auch dagegen sträubt, Gefühle der Sinnenlust erregt. Doch stellt sich schließlich heraus, daß der frühere König und seine Gattin, da ihnen die Nachkommenschaft versagt war, den Arbaces, den Sohn eines vornehmen Herrn, nach seiner Geburt fälschlich für ihren Sohn ausgegeben hatten; erst mehrere Jahre später wurde ihnen eine Tochter geboren. So kann Arbaces zum Schluß Panthea die Hand reichen und sich damit als rechtmäßigen Beherrscher des Landes betrachten. Am Anfang erscheint er als eine halbkomische Figur, er hat den König Tigranes von Armenien besiegt und trägt wegen seiner kriegerischen Leistungen eine krankhafte Eitelkeit zur Schau, nachher aber tritt diese Eigenschaft ganz in den Hintergrund und alles dreht sich um die aufkeimende Neigung, die ihn immer mehr das Gleichgewicht verlieren läßt. Gegenüber dem besiegten Tigranes, den er in seine Residenz mitgenommen hatte, um ihn mit seiner Schwester zu vermählen, zeigt er Regungen der Eifersucht, dann fängt er an, über seine Neigung zu grübeln, er beneidet die Tiere, die das Verbot des menschlichen Sittengesetzes nicht kennen. Er sieht sich sogar am Hof nach einem gefügigen Werkzeug um, das ihm die Erreichung seines Ziels erleichtern soll. Zuerst wendet er sich an seinen treuen Waffengenossen, den trefflich geschilderten alten Kriegermann Mardonius, der, ehe er weiß, worum es sich handelt, als treuer Diener seine Bereitschaft erklärt, für seinen Herrn alles zu tun¹, dann aber das schmähhliche Ansinnen, das ihm gestellt wird, doch verweigert. Dagegen findet Arbaces einen willigen Helfer in dem Hauptmann Bessus, der seinen Namen offenbar von dem verräterischen Satrapen aus der Geschichte des letzten Perserkönigs hat. Als Arbaces aber hört, mit welchem widerwärtigen

1) III 3, 30ff.:

Out with it, sir.

If it be dangerous, I will not shrink
 To do you service. I shall not esteem
 My life a weightier matter than indeed
 It is. I know, 't is subject to more chances
 Than it has hours; and I were better lose it
 In my king's cause, than with an ague.

Zynismus der elende Bessus sich zur Beihilfe bereit erklärt, wird er von Ekel ergriffen und jagt ihn mit Prügeln fort. Und schon hat er in einer großen Szene sich von seiner Schwester verabschiedet, die gleichfalls Liebesregungen zu fühlen beginnt, als durch die Enthüllung der Wahrheit die Wirrungen zu einem glücklichen Ende geführt werden. Das komische Element ist durch den feigen Prahler Bessus vertreten. Wir sind Zeugen, wie er vom Schlachtfeld mit der Siegesbotschaft nach Hause geschickt wird und die Hörer damit langweilt, daß er nur von seinen eigenen erlogenen Heldentaten erzählt; dann holt er sich im weiteren Verlaufe des Stücks mehr Schläge und Fußtritte als irgendein anderer Miles gloriosus, doch hat er zu Freunden zwei ‚Swordmen‘, angeblich kompetente Kenner des Duell- und Ehrenkodex, die jeden seiner Ehrenhändel mit possierlicher Gravität beurteilen und ihm jedesmal das Zeugnis ausstellen, er habe vollkommen korrekt gehandelt.¹

Jedenfalls ist in diesem Drama die Erfindung weit origineller als in der ‚Maid’s Tragedy‘ und im ‚Philaster‘. Daß ein Liebender entdeckt, die Geliebte sei in Wirklichkeit seine Schwester, kommt oft genug im Drama, vor allem in Komödien klassischen Stiles vor; daß aber jemand zuerst glaubt, das Mädchen, in das er verliebt ist, sei seine Schwester, und dann erst entdeckt, daß dies ein Irrtum sei und daß seiner Verbindung mit der Geliebten kein Hindernis im Wege stehe, diese seltsame Situation findet sich, so viel ich weiß, hier zum erstenmal. Auch in der späteren Literatur ist mir bloß ein ähnlicher Fall bekannt, in den ‚Geschwistern‘ von Goethe, wo Marianne sich zu Wilhelm, den sie irrtümlich für ihren Bruder hält, mit einer sinnlichen Neigung hingezogen fühlt, über die sie sich selber in halb kindlicher Naivität keine klare Rechenschaft gibt. Aber wenn diese Situation selbst in ihrer diskreten künstlerischen Behandlung durch Goethe etwas Peinliches behält, so ist das natürlich hier in noch weit höherem Maße der Fall. Auch das Geschick, mit welchem die Lösung bis zuletzt hinausgeschoben ist und die glänzende Rhetorik des Dialogs kann darüber nicht hinweghelfen.

1) Vgl. Bd. IV S. 162.

Neben diesen drei berühmtesten romantischen Dramen der Dioskuren muß hier noch ein anderes weniger interessantes und auch mit einem geringeren Maß von technischem Geschick durchgeführtes erwähnt werden, ‚Cupid's Revenge‘, das 1612 am ersten Sonntag nach Neujahr bei Hof aufgeführt wurde; es kann also nicht später als 1611 entstanden sein. Auf dem Titel des ersten Drucks (1615) ist Fletcher als Verfasser bezeichnet und in einem kurzen Vorwort bedauert der Buchdrucker, daß er kein Widmungsschreiben von dem Verfasser erlangen konnte, mit dem er nicht persönlich bekannt sei. Schon daraus ergibt sich, daß es sich um eine Raubausgabe handelt, dementsprechend ist auch der Text sehr mangelhaft überliefert, besonders sind die Verse schlecht abgeteilt und wiederholt als Prosa gedruckt. In zwei späteren Auflagen von 1630 und 1635 sind Beaumont und Fletcher als Verfasser genannt, doch wäre es natürlich bei einem so schlechten Text ganz besonders schwierig, eine Scheidung des beiderseitigen Anteils vorzunehmen.

Im Gegensatz zu den früher erwähnten Dramen dieser Gruppe läßt sich hier eine Quelle in der Erzählliteratur nachweisen. Die Dichter entnahmen aus Sidney's *Arcadia* (II 13) die Episode von Erona, der Tochter des Königs von Lycien, die es bei ihrem Vater durchsetzte, daß in dem ganzen Lande der Kultus des Liebesgottes unterdrückt und seine Statuen vernichtet wurden. Der beleidigte Gott rächte sich dadurch, daß er die Prinzessin in einen niedrig geborenen und niedrig gesinnten Menschen verliebt machte, also eine Strafe, wie sie auch sonst noch öfters von den Dichtern über spröde Mädchen verhängt wird.¹ Im Drama ist der Geliebte der Prinzessin ein häßlicher Zwerg, und es war gewiß ein überraschender Theater-effekt, wenn vorgeführt wurde, wie die vorher so sittenstrenge Dame dieses Geschöpf mit ihren Liebkosungen umschmeichelt. Das Ende dieser Liebesgeschichte wird hier anders dargestellt, als im Roman: der Vater läßt den Zwerg hinrichten und die Tochter stirbt vor Liebesschmerz. Dies geschieht schon im zweiten Akt; der größere Teil des Dramas wird durch eine

1) S. o. S 26f.

andere, gleichfalls aus der Arcadia (II 15) entlehnte Begebenheit ausgefüllt: Plangus, der Sohn des Königs von Iberien liebt ein buhlerisches Weib; seinem Vater, der diese Neigung entdeckt, weiß er einzureden, dieses Weib sei keusch und ehrbar und er selber habe sich vergeblich um ihre Gunst bemüht. Nun verliebt sich der verwitwete alte Vater selbst in die betreffende Dame, und sie weiß durch ihre schlaue Zurückhaltung es dahin zu bringen, daß der König, während Plangus auf einem Feldzug abwesend ist, sich mit ihr vermählt. Nachdem aber Plangus zurückgekehrt ist, entwickelt sich eine Phaedrtragödie; die Stiefmutter, deren Liebesanträge der Stiefsohn jetzt zurückweist, verleumdet ihn bei ihrem Gatten und weiß mit Hilfe eines heimtückischen Höflings ihren Verleumdungen den Schein der Wahrheit zu geben. Plangus wird ins Gefängnis geworfen; es finden sich aber Freunde und Anhänger, die ihn mit Gewalt befreien, und er geht freiwillig in die Verbannung. In diesem Teil des Dramas halten sich die Dichter auch in den Einzelheiten ziemlich genau an ihr Vorbild, doch verflechten sie die beiden Begebenheiten miteinander: sie machen den Prinzen von Iberien zu einem Bruder der Prinzessin von Lycien und gleichfalls zu einem bestraften Verächter des Liebesgottes. Der törichte alte Vater mit seinem neuerwachten Liebestrieb wird komisch geschildert; wahrscheinlich aus ähnlichen Loyalitätsrücksichten, wie schon früher in Days 'Isle of Gulls', wird auch hier der lächerliche König in einen Herzog verwandelt.¹ Der letzte Akt ist jedoch tragisch gewendet und schließt mit einer allgemeinen Metzelei; in diese Katastrophe ist auch die tugendhafte Tochter der buhlerischen Königin verflochten, die in den Prinzen verliebt ist und ihm unerkannt als Page in die Verbannung folgt, was den Dichtern Gelegenheit gibt, die Rühreffekte aus den Bellarioszenen im Philaster zu wiederholen. Auch

1) S. o. Bd. IV S. 234. An manchen Stellen finden sich aber trotzdem noch die Bezeichnungen 'King' und 'Kingdom'; vgl. Fleay 2, 187 f. Das Beispiel Days beweist jedoch, daß wir nicht mit Fleay anzunehmen brauchen, die Verwandlung des Königs in einen Herzog sei mit Rücksicht auf eine Aufführung bei Hofe vorgenommen worden. Übrigens sind auch die Namen der Personen im Drama abgeändert; der Name der Buhlerin Bacha stammt vermutlich aus Arcadia II 22.

der intrigante Höfling, der sich zu verbrecherischen Hilfeleistungen gebrauchen läßt, ist eine von früherher wohlbekannte Figur; er muß auch hier die Grobheiten eines biedereren, stets die Wahrheit geradeheraus sagenden Kriegsmannes über sich ergehen lassen. Die Bürger, die bei der Gefangennahme des Prinzen einen Aufstand erregen, werden auch hier verächtlich-komisch geschildert, und von ihren Waffenübungen wird mit ebensolchem Hohn geredet wie in dem ‚Knight of the Burning Pestle‘.¹

Bei ‚Four Plays in One‘ (zuerst erschienen in der Folio 1647) fehlt uns jeder äußere Anhaltspunkt zur Bestimmung der Entstehungszeit. Doch zeigt von den vier Stücken, aus denen dies Drama zusammengesetzt ist, das erste und zweite im Stil und in der Verskunst so unverkennbar die Beaumontschen², das dritte und vierte die Fletcherschen Eigentümlichkeiten, daß wir die Epoche ihres gemeinsamen Wirkens als Entstehungszeit voraussetzen dürfen. Die vier Stücke sind durch eine nicht sonderlich glückliche Erfindung zusammengehalten; sie werden aufgeführt bei der Hochzeitsfeier des Königs Emanuel des Großen von Portugal — es könnte ebenso gut auch jeder andere König sein —, in kurzen Gesprächen nach den einzelnen Auführungen werden jedesmal ein paar moralisierende Betrachtungen angeknüpft. Drei Stücke stammen, wie bereits Langbaine erkannte, aus der italienischen Novellenliteratur. Das erste beruht auf einer von Chaucer bearbeiteten Novelle Boccaccios; es ist eine jener Erzählungen aus dem letzten Buch des Decamerone, wo uns nach den vorhergegangenen leichtfertigen Geschichten so unglaubliche Beispiele von Edelmut erzählt werden.³ Eine

1) S. o. Bd. IV S. 159. — In diesem Zusammenhang sei noch ein Drama flüchtig erwähnt, das vermutlich durch ‚Cupid’s Revenge‘ angeregt ist, nämlich ‚Cynthia’s Revenge‘ von John Stephens (ohne vorherigen Eintrag gedruckt 1613), wo dargestellt ist, wie Cynthia sich für die Vernachlässigung ihres Kultus an den Spartanern rächt, ein weitschweifiges und langweiliges, offenbar nicht für die öffentliche Bühne bestimmtes Stück, ganz in Blankversen verfaßt. 2) Allerdings glauben manche, daß auch Field an der Abfassung dieser beiden Dramen beteiligt war; vgl. Gayley, Beaumont S. 302f. 3) X 7; daß die Bearbeitung Chaucers zugrunde liegt, ist unverkennbar; vgl. Koepfel, Studien II S. 49. Auch der Name der weiblichen Hauptperson Dorigen stimmt mit Chaucer überein.

ehrliebe Frau sagt einem zudringlichen Liebhaber, sie werde sich erst dann ihm hingeben, wenn ein Felsengebirge sich von seinem Platz bewege; der Liebhaber vollbringt wirklich mit Hilfe eines Nekromanten dieses Wunder; der Ehemann, dem die verzweifelte Gattin den Sachverhalt entdeckt, erklärt nun, sie müsse die einmal gegebene Zusage erfüllen, aber der Liebhaber, von so viel Edelmut gerührt, leistet großmütig Verzicht. Im Drama ist diese Begebenheit in eine ähnliche romantisch-antikisierende Sphäre übertragen wie etwa in ‚A King and no King‘; die treue Frau ist die Gattin eines Herzogs Sophocles von Athen, der Liebhaber ein siegreicher römischer Feldherr Martius; sie bewegen sich alle in hohtonenden, klangvollen Jamben, doch ist auch für die Komik gesorgt durch einen feigen Prahler Nicodemus, der eine unverkennbare Ähnlichkeit mit Bessus in ‚A King and no King‘ zeigt. Übrigens will im Drama die Frau lieber in den Tod gehen, als das schimpfliche Versprechen erfüllen. Das zweite Drama beruht auf der Erzählung Boccaccios¹ von dem Diener, der mit der Tochter des Hauses ein Liebesverhältnis hat, beide sollen dafür den Tod erleiden, doch stellt sich noch rechtzeitig heraus, daß der Diener der Sohn eines reichen und vornehmen Vaters ist. Diese Geschichte wird hier mit allerlei Veränderungen und Zusätzen ausgestattet, u. a. das abgenutzte Motiv vom Schlaftrunk anstatt des Giftbechers, und um die Aufführungszeit zusammenzudrängen, war der Dichter genötigt, einen Teil der Handlung in dumb shows vorzuführen. In ähnlicher Weise ist im dritten Stück die Novelle Bandellos verwertet von der furchtbaren Rache eines verführten und treulos verlassenen Weibes, eine Novelle, auf der ja auch die Ermordung des Königs in der ‚Maid’s Tragedy‘ beruht; hier ist der Effekt auch noch durch die überflüssige Erscheinung eines Geistes erhöht. Das letzte Stück ist allegorisch und beruht auf einem Motiv aus Lucians Timon. Anthropos, von Vain Delight und andern derartigen Gestalten verführt, dann im Unglück verlassen, wendet sich an Jupiter, der ihm aus Dankbarkeit für früher gespendete Opfer den Plutus schickt, mit dessen Hilfe er einen Goldschatz ausgräbt. Hierauf nahen

1) V 7; von Hans Sachs in seiner *Violante* dramatisiert, s. o. Bd. III S. 328.

sich wieder die trügerischen Gestalten unter Masken verhüllt, doch Anthropos reißt ihnen die Masken ab. Jedes dieser Stücke — sie führen die Titel: *Triumph of Honour, of Love, of Death, of Time* — schließt mit einem feierlichen Aufzug, bei welchem die betreffende allegorische Gestalt auf einem Triumphwagen mit entsprechender Begleitung erscheint, offenbar eine Nachahmung der *Trionfi* Petrarcas. Überhaupt treten die Ausstattungseffekte, die sonst in den Dramen Beaumonts und Fletchers keine große Rolle spielen, hier sehr stark in den Vordergrund, stärker sogar als in Shakespeares späteren Dramen; wir sehen unter andern, wie eine Wolke sich teilt und Jupiter hinter ihr in einer Glorie erscheint; auch das Wunder im ersten Stück, wenn die Felsen sich bewegen, erblicken wir leibhaftig vor uns.

Was die gemeinsame Wirksamkeit Beaumonts und Fletchers auf dem Gebiet der Lustspieldichtung betrifft, so besitzen wir noch fünf Stücke, die ohne jeden Zweifel in die Zeit vor Beaumonts Tod zurückreichen: *The Scornful Lady*, *The Knight of the Burning Pestle*, *The Coxcomb*, *The Captain*, *The Honest Man's Fortune*. Die drei letztgenannten erschienen zuerst in der Folio von 1647, die ‚*Scornful Lady*‘ wurde am 19. März 1616 eingetragen und sowohl im Buchhändlerregister als auch auf dem Titelblatt der Ausgabe, die mit derselben Jahreszahl erschien, als ein Werk beider Dichter bezeichnet. Für die Entstehungszeit besitzen wir einen Anhaltspunkt in der Angabe des Titelblatts, daß dies Stück von den Knaben in *Blackfriars* gespielt wurde; es muß eins der letzten Stücke gewesen sein, das die Knaben aufführten, ehe sie dieses Theater 1609 verließen, denn der Clevische Krieg, der 1609 ausbrach, wird im Text erwähnt. Jedenfalls war es eines der beliebtesten Lustspiele, es erschien vor 1679 in sechs Quartausgaben. Und in der Tat zeigt es in erhöhtem Maße die Vorzüge dieser Gruppe von Lustspielen, Vorzüge, die es auch mit den Lustspielen aus Fletchers späterer Zeit gemein hat. Ein ungemein lebendiger Ton, ein großer Reichtum an spannenden und überraschenden Situationen, die freilich auch wieder oftmals durch psychologische Unmöglichkeiten erkaufte sind, doch wirkt dieser Mangel nicht so störend wie bei den Figuren in den romantischen Dramen, von denen vorausgesetzt wird, daß wir sie ernsthaft nehmen sollen. Zudem

gehört die ‚Scornful Lady‘ zu denjenigen Dramen, denen wenigstens ein interessantes psychologisches Problem zugrunde liegt. Es ist die Geschichte einer reichen und vornehmen jungen Dame, die ihren Bewerber Loveless, der sie liebt und ehelichen möchte, durch launenhafte Quälereien hinhält, bis dieser endlich durch das Vorgeben, er wolle sich mit einer andern vermählen, sie zu einem Entschluß drängt. Zu Anfang des Stücks erfahren wir, sie habe von Loveless verlangt, daß er sie für ein Jahr verlassen und sich auf Reisen begeben solle. Er überläßt vor der Abreise seinem leichtfertigen jüngeren Bruder sein Haus, kehrt aber alsbald wieder verkleidet zurück und überbringt die Nachricht von seinem eigenen Tode. Die Art, wie er unerkannt den Eindruck dieser Nachricht beobachtet, erinnert einigermaßen an die ‚Law Tricks‘ von Day; wie dort der Vater den Sohn, so findet hier der ältere Bruder den jüngeren bei einem liederlichen Gelage, und die Todesnachricht wird von dem jungen Menschen, der dadurch auf einmal in den Besitz eines großen Vermögens gelangt, ohne jeden Ausdruck des Bedauerns aufgenommen. Er ist auf dem besten Weg, den ererbten Grundbesitz zu veräußern und das gewonnene Geld zu verjubeln: ‚take money for thy dirt‘ mahnt ihn einer seiner Kumpane, ein Miles gloriosus vom Schlage Pistols. Schließlich kommt er aber doch wie so viele andre Kavaliers dieser Art durch die Heirat mit einer reichen Witwe in geordnete Verhältnisse. Danebenher gehen die Szenen zwischen dem älteren Loveless und der spröden Lady, in denen einige hübsch ausgedachte Situationen enthalten sind. Als er auch hier verkleidet mit der Nachricht von seinem eigenen Tod erscheint, ist die Lady zuerst schmerzlich überrascht, dann aber erkennt sie ihn unter der Maskierung und quält ihn dadurch, daß sie mit einem andern schön tut. Schließlich erzwingt er doch ihre Entscheidung, indem er mit einem als Frau verkleideten Herrn bei ihr erscheint und ihr sagt, er wolle sich mit dieser angeblichen Dame vermählen. Der verkleidete Herr wird nun von der Lady sehr schlecht behandelt und erregt dadurch das Mitleid von deren Schwester Martha, die ihn auf ihr Zimmer mitnimmt, eine Situation, die er in einer Weise ausnützt, die seine spätere Vermählung mit Martha unvermeidlich macht. Alle diese flotten und unter-

nehmenden Kavaliers sind mit jener Frische und Lebenswahrheit geschildert, die bereits Dryden als einen besonderen Vorzug der Beaumont-Fletcherschen Kavaliersgestalten rühmte¹; wenn bei ihnen allen sich daneben auch noch abstoßende Züge von Roheit und rücksichtsloser Brutalität zeigen, so ist das offenbar gleichfalls dem wirklichen Leben abgelauscht. Und neben diesen Kavalieren und Damen treiben sich noch allerlei groteske Figuren auf dem Schauplatz herum, die mehr in der Ben Jonsonschen Manier gehalten sind: der bereits erwähnte Kriegermann und Schmarotzer, ferner der Hausmeister des älteren Loveless, sodann ein Wucherer Morecraft, der den leichtfertigen jüngeren Bruder ausplündert, aber am Schluß ganz unerwartet sich wie ein freigebiger Lebemann gebärdet. Am besten sind wohl zwei Personen aus dem Haushalt der Lady geraten, der pedantisch formelle Hausgeistliche und die Haushälterin Abigail, eine ältliche Jungfrau, die vergeblich einen der Kavaliers für sich zu gewinnen sucht, aber sich schließlich mit dem Hausgeistlichen begnügt, den sie früher verschmäht und mit dem Bild eines Baalspfaßes auf einem Teppich verglichen hatte. So befinden sich denn zum Schluß vier glücklich vereinte Paare auf der Bühne. Der Anteil der beiden Dichter ist hier schwer zu trennen; manche wollen die zahlreichen Prosaszenen für Beaumontisch und die Szenen, in welchen Quinare nach Fletchers Art in größerer Anzahl sich vorfinden, für Fletcherisch halten, doch gewinnt man auch hier den Eindruck eines mangelhaft überlieferten Textes, in welchem öfters Verse als Prosa und umgekehrt Prosastellen als Verse gedruckt sind.

,The Knight of the Burning Pestle', ist im ersten Druck (1613) ohne Verfassernamen erschienen. Der Buchhändler widmete die Komödie einem der Leiter der Children of the Queen's Revels, einem gewissen Robert Keyser², der das Manuskript des in acht Tagen rasch hingeworfenen Stücks liebevoll aufbewahrt und ihm vor zwei Jahren überlassen habe; daraus und aus einer Anspielung auf Heywoods ,Four Prentices' ergibt sich als ungefähre Ent-

1) S. o. Bd. IV S. 373. 2) Keyser erhielt Bezahlungen für Auf-
führungen dieser Truppe bei Hof 1608/9 und 1609/10; vgl. Chambers in
Modern Language Review 4, 154 ff.

stehungszeit 1611.¹ Es ist eine bizarre Komödie mit vorwiegend satirischem Charakter, die unter den Beaumont-Fletcherschen Dramen dieses Zeitraums eine vereinzelte Stellung einnimmt und wieder mehr an die Manier ihres Lehrmeisters Ben Jonson erinnert. Geistvoll und originell ist die Art, wie hier die theatralische Illusion durchbrochen wird; das Stück wird nicht nur von den Darstellern gespielt, sondern auch von den Zuschauern, die fortwährend mit hineinreden und in den Gang der Handlung eingreifen.² Auf der Bühne ist nach der üblichen Art eine Tafel mit dem Titel des aufzuführenden Stücks ‚The London Merchant‘ angebracht und am Anfang erscheint wie gewöhnlich der Prologsprecher, doch wird er nach den ersten zwei Versen von einem Gewürzhändler unterbrochen, der sich mit seiner Frau und seinem Lehrburschen Ralph unter den Zuschauern befindet. Er springt auf die Bühne hinauf und erklärt sich gegen die Auführung des ‚London Merchant‘, in welchem gewiß die Citykaufleute wie so oft auf dem Theater, spöttisch behandelt würden. Anstatt dessen fordert er ein Stück, in welchem ein Citykaufmann, am liebsten einer aus der Gewürzkrämerzunft, große heroische Taten vollbringe. Es ist offenbar, daß der Spott sich hier gegen solche Stücke richtet, in denen, wie vor allem in Heywoods ‚Four Prentices‘ durch Vorführung abenteuerlicher Heldentaten der Citybevölkerung dem Theaterpublikum geschmeichelt wird. Der Lehrbursche Ralph begibt sich dann auch sogleich in den Ankleideraum der Schauspieler, um die Rolle der Hauptperson in dem Ritterdrama zu übernehmen, das den Titel führen soll ‚Der Ritter von der brennenden Mörserkeule‘³; die Frau des Gewürzkrämers, die mit Hilfe des Gatten und des Lehrburschen auch auf die Bühne hinaufbefördert worden ist, sitzt nun dort neben ihrem Mann unter den feinen Herren

1) S. o. S. 83. Eine Ausgabe des ‚Knight of the Burning Pestle‘ mit ausführlichem Kommentar von Murch in den Yale Studies 33 (1908). 2) Wie im ‚Gestiefelten Kater‘ von Tieck, der darin, wie Büchner S. 238 mit Recht bemerkt, wahrscheinlich vom alten englischen Drama beeinflusst ist. 3) Ein ‚Ritter vom brennenden Felsen‘ war schon früher aufgeführt worden, s. o. Bd. IV S. 19. Auch gab es einen Roman ‚The Knight of the Burning Sword‘, und Falstaff nennt den rotnasigen Bardolph ‚Knight of the Burning Lamp‘; vgl. Gayley, Beaumont S. 325.

auf den bevorzugten Plätzen und begleitet die Aufführung mit ihren Bemerkungen. Bei dieser Aufführung gehen die Szenen, die zu dem angekündigten ‚London Merchant‘ gehören, und solche, in denen der heroische Lehrjunge auftritt, ohne einen engeren Zusammenhang durcheinander. In ersterem Stück ist die Hauptperson ein Kaufmannslehrling Jasper, der in Luce, die Tochter seines Lehrherrn, verliebt ist und von ihr wieder geliebt wird, während der Vater sie mit dem reichen Dümmling Humphrey vermählen will. Dieser Humphrey wird dadurch zu einem der belustigendsten Vertreter seiner weit verbreiteten Gattung, daß er sich mit Vorliebe in burlesken Reimen nach Ben Jonsons Art bewegt.¹ Luce stellt sich ihm gegenüber, als wolle sie mit ihm fliehen und er geht im Einverständnis mit dem Vater auf diese romantische Laune des Mädchens ein, doch hat natürlich das Mädchen schon vorher mit seinem Liebhaber verabredet, daß dieser unterwegs auf der Flucht den Dümmling überfallen und ihm die Braut entreißen solle, also dieselbe Verwicklung, die uns schon im ‚Wily Beguiled‘ begegnet ist.² Im übrigen verlohnt es sich nicht, die Geschichte dieses Liebespaares, die mit Hilfe von allerlei hergebrachten Motiven recht dürftig zusammengestoppelt ist, im einzelnen zu erzählen. Anziehender sind die Szenen, in denen Ralph auftritt. Zuerst sehen wir ihn im Gewürzkrämerladen, wie er mit zwei anderen Lehrlingen den Ritterroman von Palmerin von England liest, der sich ja in der vermeintlichen Heimat dieses Helden einer besonderen Beliebtheit erfreute; er beschließt nun, den größeren Lehrling als Knappen und den kleineren als Zwerg in seine Dienste zu nehmen und als irrender Ritter in die Welt hinauszuziehen, in offener Nachahmung des berühmten Cervantesschen Romans, dessen erster Teil 1605 erschienen war.³ Am deutlichsten zeigt sich

1) S. o. Bd. IV S. 366f. 2) Humphrey klagt dem Vater der Luce:
 Father, it's true, in arms I shall never clasp her,
 For she is stolen away by your man Jasper.

3) Über den Roman von Palmerin s. o. Bd. IV S. 230. Allerdings gab es 1610 weder eine englische noch eine französische Übersetzung des Don Quijote mit Ausnahme der eingeschobenen Novelle (s. o. S. 486). Doch war die englische Übersetzung von Shelton (eingetragen 19. Januar 1612), wie aus dessen Vorwort hervorgeht, schon 1607 angefertigt. Der Buchhändler

die Nachahmung, wenn Ralph in ein Wirtshaus kommt, dessen Inhaber er, wie in demselben Fall Don Quijote, für einen edlen Ritter hält und sich sehr wundert, als von ihm Bezahlung verlangt wird; hier greift der Gewürzkrämer, der unter den Zuschauern sitzt, in die Handlung ein und hilft durch die Begleichung der Rechnung dem irrenden Ritter aus der Verlegenheit. Derartige Eingriffe in die Handlung und Zwischenreden des Krämers und seiner Frau, die anfangs sehr belustigend wirken, ermüden aber doch durch die allzu häufige Wiederholung. Unter den weiteren Abenteuern Ralphs ist besonders komisch eine Szene zwischen den Lehrburschen und der schönen Prinzessin Pompiona, wo mit köstlichem Humor die Szenen parodiert werden, in denen Heywood und andere dargestellt hatten, wie die exotischen Prinzessinnen sich den abenteuernden Engländern an den Hals werfen. Schließlich erscheint Ralph auch noch als ein Held der Londoner Bürgerwehr, die von den Kavalier-Poeten so schnöde verhöhnt wurde, offenbar war dies ein Hauptgrund dafür, daß das Publikum, wie wir aus der Widmung des Buchhändlers erfahren, das Stück sehr entschieden ablehnte.¹

Die Verfasserfrage ist auch hier nicht leicht zu beantworten. Der Buchhändler in seinem Widmungsbrief spricht einmal von den ‚parents‘, einmal von dem ‚father‘ des Stücks; in zwei späteren Auflagen, die 1635 erschienen, sind Beaumont und Fletcher auf dem Titel genannt. Im übrigen haben die Gründe, die schon beim ‚Woman Hater‘ für Beaumonts Autorschaft angeführt wurden, im wesentlichen auch hier ihre Geltung, doch finden sich in der Liebesgeschichte zwischen Luce und Jasper manche Szenen, in welchen die elfsilbigen Verse nach Art Fletchers stärker hervortreten als sonst. Geist und Inhalt des

sagt zwar in dem Widmungsschreiben: ‚Perhaps it will be thought to be of the race of Don Quixote: we both may confidently swear, it is his elder about a year‘, aber die Übereinstimmungen sind so schlagend, daß die Verfasser des Dramas auf irgendeinem Wege, vielleicht durch Sheltons Handschrift, von dem Roman Kenntnis gehabt haben müssen. Eine eingehende Vergleichung des Dramas mit dem Roman gibt Leonhardt im Programm des Realgymnasiums in Annaberg 1885. Übrigens finden sich seit 1607 auch in mehreren andern Dramen Anspielungen auf den Don Quijote; vgl. Koeppl im Archiv f. d. Studium etc. 101, 93 ff. 1) S. o. Bd. IV S. 159.

Stücks sprechen jedenfalls dafür, daß es aus der gemeinsamen Arbeit beider Dichter hervorgegangen ist.

Bei dem Lustspiel ‚The Coxcomb‘, das jedenfalls vor Ende August 1611 aufgeführt wurde¹ und das zuerst in der Folio von 1647 erschien, ist ein Prolog vorangestellt, worin das Stück als ein seit langer Zeit vergessenes bezeichnet wird; die ‚ignorant multitude‘ habe es zu lang gefunden, doch sei dieser Fehler jetzt gebessert. Auch enthält der Prolog die Angabe, daß die beiden Dichter diese Komödie als ihr Werk anerkannt hätten. Wann die Aufführung stattfand, zu der dieser Prolog gedichtet wurde, und ob mit der Verkürzung zugleich auch eine Umarbeitung stattfand, ist unklar; jedenfalls ist der Text hier noch viel verderbter, namentlich auch die Unterscheidung der prosaischen und der versifizierten Stellen noch mangelhafter als in der ‚Scornful Lady‘. Zwei Parallelhandlungen, eine frivole und eine sentimentale, sind ineinander verwoben. Die erstere zeigt eine entfernte Ähnlichkeit mit der wiederholt benutzten Novelle des Cervantes von dem Ehemann, der mit Hilfe eines Hausfreunds die Treue seiner Frau auf die Probe stellen will. Während aber in der ‚Second Maiden’s Tragedy‘ das gefährliche Experiment wie bei Cervantes mit einem tragischen Ende abschließt und während Field in den ‚Amends for Ladies‘ die Frau über alle Verführungskünste triumphieren läßt, nimmt hier die Begebenheit wieder eine andere Wendung: der Ehemann Antonio ist als ein lächerlich abgeschmackter Narr geschildert, seine Frau und sein Freund Mercurie finden sehr bald Gefallen aneinander und betrügen ihn, ohne daß er es merkt. Auch sonst verläuft die Verführungsgeschichte in ihren einzelnen Stadien völlig anders als bei Cervantes. Die Dummheit des Ehemanns führt zu einer ganzen Reihe von burlesken Situationen. So will er einmal seine Frau dadurch auf die Probe stellen, daß er als irischer Diener verkleidet mit entsprechend verstellter Sprache ihr eine Liebesbotschaft überbringt; die Frau tut so, als kenne sie ihn nicht, heuchelt Entrüstung und läßt ihn von ihren Leuten durch-

1) Es ergibt sich dies daraus, daß im Schauspielerverzeichnis Carry und Barksted angeführt werden, die die Knabentruppe, welche den ‚Coxcomb‘ aufführte, zu der oben angegebenen Zeit verließen, vgl. Fleay, History S. 186 und Chronicle 1, 185.

prügeln und einsperren.¹ Da er infolgedessen längere Zeit nicht sichtbar ist, entsteht das Gerücht, er sei heimlich ermordet worden und dies gibt den Anlaß, wieder einmal einen einfältigen Justizbeamten vorzuführen, dessen schmerzliche Enttäuschung, als der vermeintliche Kriminalfall sich aufklärt, sehr erheiternd geschildert ist. Die Heldin der sentimentalischen Geschichte ist die schöne Viola, die das väterliche Haus zur Nachtzeit heimlich verläßt, um mit ihrem Geliebten Ricardo zu fliehen, doch Ricardo, der etwas zu früh an den Ort des Stelldicheins gekommen ist, erwartet die gelegene Zeit in einem benachbarten Wirtshaus und betrinkt sich dort mit seinen Kumpanen — wieder eine sehr charakteristisch geschilderte Kneipenszene —; die verlassene Viola irrt nun traurig umher, sie wird nach mancherlei Abenteuern und Gefahren von zwei Milchmädchen freundlich aufgenommen, die ihr einen Dienst in einem ländlichen Haushalt verschaffen, wo dann schließlich Ricardo sie wiederfindet und in Gnaden aufgenommen wird. Ricardos Reue über den verderblichen Weingenuß erinnert an die ähnliche Situation des Shakespearischen Cassio.

In diesem Falle, wo zwei Handlungen von so deutlich unterschiedenem Charakter nebeneinanderher laufen, ist es eher möglich, den Anteil der beiden Dichter auseinanderzuhalten als in andern Lustspielen. Die sentimentale Begebenheit bewegt sich, sowohl was die Versbehandlung als was den Inhalt betrifft, vorwiegend in der Manier Beaumonts, der sich hier in ähnlichen Empfindungen ergehen konnte, wie in den von ihm herrührenden *Aspatia*-Szenen der ‚*Maid's Tragedy*‘ und den *Bellario*-Szenen des ‚*Philaster*‘. Die Äußerungen hingebender Weiblichkeit machen hier einen schöneren und überzeugenderen Eindruck, weil die Handlung nicht auf so unwahren Voraussetzungen beruht. Andererseits zeigt der rein komische Teil durchaus die moralische Skrupellosigkeit, aber zugleich auch die Keckheit und Frische, wie sie so oft in Fletchers späteren Lustspielen herrscht; der sprachliche Ausdruck ist den mannigfaltigen Persönlichkeiten vortrefflich

1) Wurzbach (s. o. S. 486) hat bereits darauf hingewiesen, daß wir hier eine Wiederholung des bekannten Schwankmotivs von dem ‚*mari cocu, battu et content*‘ vor uns haben; über eine frühere Dramatisierung dieses Motivs s. o. Bd. I² S. 558.

angepaßt, besonders ist auch hier der frivole Gesprächston der Kavaliers gut getroffen. Doch scheint es, daß auch hier jeder der beiden Dichter zu dem Teil des Stücks, den der andere übernommen hatte, etwas von dem Seinigen mit beitrug.

Der ‚Captain‘ — 1647 gedruckt, aber jedenfalls schon 1613 aufgeführt¹ — ist durch geschickte Mache und lebendigen Dialog ausgezeichnet, auch hat Fletcher hier ein paar anmutige Lieder eingelegt, doch kann uns das alles über den unerfreulichen, zum Teil sogar widerwärtigen Eindruck der dargestellten Begebenheit nicht hinweghelfen. Der Titelheld ist ein tapferer Krieger, dabei ein ausgemachter Weiberfeind; eine vornehme Dame ist in ihn verliebt, und in einem sehr geistreich und anmutig durchgeführten Dialog gesteht sie einer Freundin ihre Neigung. Dann aber wendet sie alle möglichen Künste an, um ihn als Ehegatten zu gewinnen, ohne sich durch sein barsches und rüpelhaftes Benehmen irgendwie abschrecken zu lassen. Schließlich lockt sie ihn dadurch in ihr Haus, daß sie ihn, während er sich unten auf der Straße befindet, durch die Magd mit einer Flüssigkeit begießen läßt, worauf er wütend hereinstürzt, aber durch ihre Liebeserklärung sich besänftigen und gewinnen läßt. Danebenher läuft die Geschichte der Lelia, eines liederlichen Weibes, das seinen armen Vater, einen alten Soldaten, aufs schnödeste behandelt. Nachdem aber später der Vater wohlthätige Gönner gefunden hat und sie ihn in stattlichem Aufzug erblickt, erkennt sie ihn nicht, lockt ihn in ihr Haus und hört selbst dann nicht auf, ihre verführerischen Künste spielen zu lassen, als er sich zu erkennen gegeben hat. Später bereut sie ihre Sünde, und der Vater gibt ihr dadurch Gelegenheit, ein neues Leben zu beginnen, daß er einem ‚Gull‘ einredet, sie sei eine vornehme, reiche Dame, und ihn dadurch bestimmt, sich mit ihr zu vermählen. Also eine Schlußwendung, die uns ebenso wie manches andere in diesem Stück schon wiederholt begegnet ist. Man lernt die puritanische Opposition besser verstehen, wenn man bedenkt, daß solche Abscheulichkeiten auf dem Theater und sogar auch bei Hof dargestellt werden konnten.

1) Und zwar noch vor dem 20. Mai; vgl. Fleay 2, 194.

‚The Honest Man's Fortune‘, nach einer handschriftlichen Notiz 1613 aufgeführt¹, wird in der zweiten Folio als Tragikomödie bezeichnet. Die Handlung spielt in Frankreich, die Hauptperson ist indes, wie so häufig in den englischen Lokalkomödien, ein leichtlebiger Kavalier, der von Wucherern ausgebeutet wird, aber schließlich durch eine reiche Heirat wieder in die Höhe kommt. Der Kavalier Montague muß, nachdem er gänzlich verarmt ist, die Flucht ergreifen wegen eines blutigen Gefechts mit den Gerichtsbeamten, die ihn im Auftrag seiner Gläubiger festnehmen wollen; er tritt in die Dienste der Lamira, einer viel umworbenen reichen Dame, die auf eine überraschende Art die Entscheidung unter ihren Freiern trifft: sie lädt sie alle zu einem Gastmahl und erklärt den Diener als den Erwählten ihres Herzens. Langbaine hat bereits darauf hingewiesen, daß diese überraschende Wendung sich ganz ebenso in einer Erzählung in Heywoods Sammelwerk ‚Gynaekeion‘ findet, das freilich erst i. J. 1624 erschien; eine gemeinsame Quelle für Drama und Erzählung ist bis jetzt nicht nachgewiesen. Parallel mit dieser Begebenheit läuft die Geschichte des Herzogs von Orléans, der seine edle Gemahlin fälschlich im Verdacht eines heimlichen Liebesverhältnisses mit Montague hat; dies ist auch der Grund, warum er gegen Montague einen Prozeß führt, der ihn um den Rest seines Vermögens bringen soll, und den er auch durch seinen Einfluß gewinnt. Außerdem verstößt er seine Frau unter den rohesten Beschimpfungen und Mißhandlungen, doch findet sie eine gastliche Aufnahme bei Lamira, in deren Hause also auch diese Verwirrung im letzten Akt einen glücklichen Abschluß findet; von der ‚edlen Lüge‘, durch welche die Herzogin ein Duell ihres Bruders mit ihrem Gatten verhindern will, war bereits früher die Rede. Das komische Element ist reichlich vertreten durch habgierige Wucherer, Advokaten und Schmarotzer, die ihre eigne Schlechtigkeit mit großer Offenheit bekennen, namentlich ein hartherziger Gläubiger, der Citizen Mallicorn, wird durchaus mit der bei den Kavalierpoeten üblichen Verachtung

1) Vgl. Fleay 1, 195; die Ausgabe von Dyce ist mir gegenwärtig nicht zugänglich.

behandelt. Der Page des edlen Montague, der seinem Herrn auch im Unglück treu zur Seite bleiben will, gibt Anlaß zu einer sentimental-rührenden Situation, doch entwickelt sich am Schluß auch eine grotesk-komische Szene, da er von einem der erbärmlichen Gesellen für ein verkleidetes Mädchen gehalten wird und ihm eine Zeitlang in diesem Irrtum bestärkt. Die Frage der Verfasserschaft ist auch hier schwer zu lösen, man hat an vielen Stellen die Empfindung einer von dem sonstigen Beaumont und Fletcherschen Stil abweichenden Manier, aber es ist doch wohl zu gewagt, die drei Dichter Tournour, Field und Massinger als Mitarbeiter Fletchers zu bezeichnen. Am ehesten könnte man versucht sein, einige pathetische und leidenschaftlich gehobene Stellen als von Massinger herrührend zu bezeichnen.

Von Shakespeare besitzen wir aus dieser Zeit drei Dramen, die nach Inhalt und Stimmung nahe verwandt sind: Cymbeline, Wintermärchen und Sturm. Sie wurden alle drei erst 1623 in der Folio veröffentlicht, Cymbeline als letzte der Tragödien, Sturm und Wintermärchen als erste und letzte der Komödien. In Wirklichkeit gehören sie weder in die eine noch die andre Gattung, die Engländer pflegen sie gegenwärtig unter dem Namen ‚Romances‘ zusammenzufassen, eine Bezeichnung, gegen die sich manches einwenden läßt, die wir aber, weil sie kurz und bequem ist, beibehalten wollen. Was die Entstehungszeit dieser Dramen betrifft, so waren sie jedenfalls im Jahre 1611 schon vorhanden: der Sturm wurde am 1. November dieses Jahres bei Hof aufgeführt,¹ vom Wintermärchen sah der Arzt Simon Forman, wie aus einer Notiz in seinem Book of Plays hervorgeht, am 15. Mai 1611 eine Aufführung im Globe-Theater, ebendort verzeichnet er auch, jedoch ohne Datum, eine von ihm besuchte Cymbeline-Vorstellung, die aber jedenfalls, ebenso wie die übrigen in dem Buch verzeichneten Aufführungen, in die Zeit von 1610/11 gesetzt werden muß, im August 1611 ist Forman gestorben.² Von einem Terminus a quo kann nur insofern die Rede sein, als Shakespeare ver-

1) Vgl. Accounts of the Revels s. o. S. 407. 2) Formans oft zitierte Theaterberichte sind vollständig herausgegeben Shakespeare Society's Transactions 1875/76 S. 415 ff.

mutlich im Sturm einen 1610 gedruckten Bericht über einen Schiffbruch in der Nähe der Bermudas-Inseln benutzte, im übrigen fehlen uns alle äußeren Anhaltspunkte für die Bestimmung der Entstehungszeit. Doch sprechen innere Gründe dafür, daß alle diese Stücke später verfaßt sind, als die Werke der tragischen Periode. Nicht als ob sich in Stil und Verskunst die Spuren einer neuen Entwicklungsphase zeigten, hier treten uns vielmehr dieselben charakteristischen Merkmale entgegen wie in der früheren Periode¹, aber in der Stimmung ist ein vollständiger Wandel eingetreten, der am deutlichsten darin zum Ausdruck kommt, daß nunmehr die Ereignisse stets in eine versöhnliche Schlußwendung auslaufen. Zwar werden Posthumus und Leontes durch die Eifersucht in dieselbe Raserei versetzt wie Othello; Sebastian im Sturm will ebenso wie Macbeth durch einen Mord zur Krone gelangen, und auch die Königin in Cymbeline scheut vor keinem Verbrechen zurück, aber doch schwebt über dem Ganzen überall eine milde, resignierte Stimmung, eine abgeklärte Weisheit, die den Dichter das Übel in dieser Welt nicht mehr mit dem bitteren Unmut wie früher betrachten läßt. Es war bereits die Rede davon, daß bei Shakespeare im Vergleich zu anderen Dichtern in einem auffallend frühen Lebensalter diese Herbststimmung sich entwickelt hat; sie tritt bei dem achtundvierzigjährigen Mann in ähnlicher Weise hervor, wie bei Sophokles und Goethe in den Werken ihres höchsten Greisenalters, im Oedipus auf Kolonos und im zweiten Teil des Faust. Und merkwürdigerweise scheint Shakespeares Abkehr von der Tragödie in dieselbe Zeit zu fallen, da Tourneur und Webster sich anschickten, auf diesem Gebiet seine Erbschaft anzutreten und ihn durch die krassesten und raffiniertesten Effekte zu überbieten.

Wie früher bei der Wendung Shakespeares zur tragischen Dichtung, so hat man auch bei der Wendung von den düsteren Tragödien zu den ‚Romances‘ den Versuch gewagt, in den Lebensschicksalen des Dichters eine Erklärung zu suchen. Wenn in den Romances eine versöhnliche Weltbetrachtung

1) Über die allmählichen Wandlungen in der Verskunst s. o. Bd. IV S. 359, 363.

herrscht, wenn in ihnen das ländliche, weltabgeschiedene Dasein im Gegensatze zum verworrenen Treiben der Hauptstädte und Fürstenhöfe liebevoll geschildert wird, wenn die reine unverdorbene Jugend in die Kämpfe und Herzenswirren der älteren Generation versöhnend eingreift, so soll dies durch das idyllisch zurückgezogene Dasein Shakespeares in seinem stillen Heimatstädtchen während seiner letzten Lebensjahre und durch die großväterliche Neigung zu der kleinen Elisabeth Hall erklärt werden. Daß er zu dieser 1608 geborenen Tochter seiner Tochter Susanna eine so zärtliche Neigung empfand, will man daraus schließen, daß sie in seinem Testament besonders bedacht wird. Das alles sind unbestimmte Möglichkeiten; wenn jedoch Shakespeares Name seit dem Volpone in dem Verzeichnis der Darsteller der Ben Jonsonschen Dramen fehlt, wenn ferner Shakespeare 1612 in einem zu London aufgenommenen gerichtlichen Protokoll als ‚William Shakespeare of Stratford vpon Avon‘ bezeichnet wird, so scheint dies dafür zu sprechen, daß er zu der Zeit, da die Romances entstanden, schon die schauspielerische Tätigkeit aufgegeben und seinen ständigen Aufenthalt in Stratford genommen hatte. Und es ist wohl unbestreitbar, daß die Romances mit einem Wechsel in der Stimmung des Dichters in Zusammenhang stehen, wie wir vorher einen solchen am Anfang der düsteren Periode annehmen mußten. Daß im Lauf des Lebens nach einer Reihe von Jahren daseinsfreudiger Stimmung in den späteren Mannesjahren sich eine herbe und trübe Grundstimmung entwickelt, und daß diese wieder in einem späteren Lebensalter von einer milden Resignation abgelöst wird, dies ist ja ein Verlauf von typischer Bedeutung, aber es ist mir in der gesamten Weltliteratur kein Beispiel bekannt, daß ein solcher Verlauf in der Zeitfolge der Werke eines Dichters so zum Ausdruck käme, wie bei Shakespeare, von dem gewöhnlich behauptet wird, er bleibe hinter seinen Werken verborgen. Freilich müssen wir bedenken, daß die Zeitfolge seiner Werke uns nicht lückenlos überliefert ist, und daß diejenige chronologische Anordnung, die uns das klarste und ansprechendste Bild der Entwicklung darbietet, deshalb noch nicht mit dem wirklichen Tatbestand übereinzustimmen braucht. Wer könnte z. B. dafür Bürgschaft leisten,

daß ‚Coriolan‘, über dessen Entstehungszeit wir gar keine Zeugnisse besitzen, wirklich um dieselbe Zeit entstand, wie die großen Tragödien, mit denen er nach Inhalt und Stimmung verwandt ist. Es wäre durchaus nicht undenkbar, daß auch einmal in der Zeit nach den drei Romances in der Seele Shakespeares eine Stimmung sich entwickelte, aus der heraus diese Tragödie geboren ward.

Es ist schon die Vermutung geäußert worden, daß auf die neue Richtung in Shakespeares Kunst ein literarisches Vorbild von Einfluß gewesen sei, der *Philaster* von Beaumont und Fletcher,¹ der ebenso wie ‚*Maid's Tragedy*‘ und ‚*King and no King*‘ um dieselbe Zeit wie die erwähnten drei Dramen Shakespeares von der Shakespearischen Truppe dargestellt wurde. Im *Philaster* erscheint wie im *Cymbeline* — den wir alsdann als das früheste Drama dieser Gruppe betrachten müßten — eine ideal geschilderte Königstochter, Arethusa, die den von ihrem Vater gehaßten Jüngling *Philaster* (= *Posthumus*) liebt, während der Vater ihr den rohen und widerwärtigen Prinzen *Pharamond* (= *Cloten*) bestimmt hat. Im übrigen ist der Verlauf der Handlung gänzlich verschieden, doch wird Arethusa ähnlich wie *Imogen* bei ihrem Geliebten verleumdet, und es erscheint auch ein verliebtes Mädchen als Page verkleidet. Die Gesamtstimmung ist insofern ähnlich, als die Hauptpersonen in beiden Dramen durch ernste und schwere Gefahren doch schließlich an das Ziel ihrer Wünsche geführt werden, daß aber trotz diesem komödienhaften Schluß das humoristische Element sehr zurücktritt. Außerdem könnte man auch noch darauf hinweisen, daß in den romantischen Dramen Beaumonts und Fletchers die ständige Gewohnheit herrscht, die Hörer in der ersten Szene durch ein Gespräch, das zwischen verschiedenen Nebenpersonen geführt wird, mit den Vorbedingungen der Handlung bekannt zu machen, ähnlich wie es im ‚*Cymbeline*‘ geschieht. Wir wissen jedoch gar nichts darüber, ob der *Philaster* vor oder nach dem *Cymbeline* gedichtet wurde, und die Wahrscheinlichkeit spricht entschieden dafür, daß Shakespeare der gebende und nicht der empfangende Teil war. Eine nähere

1) Vgl. Thorndike, *The Influence of Beaumont and Fletcher on Shakespeare*, Worcester, Mass., 1901.

Betrachtung Beaumonts und Fletchers kann uns nur in der Überzeugung bestärken, daß die temperament- und schwungvolle, aber doch oberflächliche Art der beiden jungen Genossen dem bewährten Meister nichts Neues und Nachahmenswertes zu bieten vermochte.

Wenn auch kaum daran gezweifelt werden kann, daß die drei Romances in einer und derselben Periode aus einer und derselben Grundstimmung des Dichters hervorgingen, so besitzen wir doch keine Anhaltspunkte dafür, in welcher Ordnung sie aufeinander folgten. Gewöhnlich entscheidet man sich für die Reihenfolge: Cymbeline, Wintermärchen, Sturm. Für die Priorität des Cymbeline soll es sprechen, daß hier die Handlung nicht so vollständig im Reich der Phantasie schwebt, wie in den beiden andern Dramen, daß hier die Kämpfe der Briten und Römer, im Anschluß an den Bericht des Chronisten, mit den obligaten Alarums, Excursions usw. vorgeführt, den Hintergrund für die märchenhafte Handlung bilden. Andererseits stellt man gern den Sturm an das Ende der Reihe, weil in ihm diese letzte Phase in der Entwicklung des Dichters ihren zartesten und reinsten, durch nichts mehr zu überbietenden Ausdruck gefunden hat. Was die angebliche Priorität des Cymbeline betrifft, so ist es leicht einzusehen, daß es ein sehr mechanisches und äußerliches Verfahren ist, wenn man eine solche nebensächliche Übereinstimmung mit der früheren Art bei der chronologischen Anordnung zugrunde legt; es wäre genau ebensowohl möglich, daß das Wintermärchen vor dem Cymbeline gedichtet wurde. Ebenso ist es ganz unsicher, ob wir den Sturm wirklich als das letzte Drama dieser Gruppe betrachten dürfen, aber wir gewinnen dadurch einen so harmonisch-stimmungsvollen Abschluß, daß es jedenfalls sehr schön wäre, wenn die Shakespeareforscher mit ihrer chronologischen Anordnung recht hätten. Und da man andererseits keine Gründe dafür angeben kann, daß es sich anders verhielt, so wollen wir bei der hergebrachten Reihenfolge bleiben.

Die Gestalt des Königs Cymbeline entnahm Shakespeare aus der fabelhaften Urgeschichte Britanniens¹, die ihm in seinem

1) S. o. Bd. IV S. 200.

Holinshed als unzweifelhafte historische Wahrheit überliefert wurde, doch sahen wir schon, daß Shakespeare ebenso wie die andern Theaterdichter den märchenhaften Charakter dieser Urgeschichte instinktiv empfand; sie erscheint bei ihnen allen mit einer solchen Fülle von willkürlichen Zutaten durchsetzt, wie sie uns in den Dramen aus der späteren Geschichte niemals begegnen. Und gerade im Cymbeline wird die überlieferte Begebenheit durch die Zutaten in einem Maße überwuchert, wie nirgend anderwärts. Aus der Chronik stammt eigentlich nur der Name des Königs, der in Rom erzogen und von Kaiser Augustus zum Ritter geschlagen worden sei, sowie die Namen seiner beiden Söhne Guiderius und Arviragus. Auch daß der britische König dem römischen Kaiser die Zahlung des Tributs verweigert und über die Römer, die deshalb in sein Land einfallen, einen glänzenden Sieg erringt, findet sich schon in der Chronik, wird aber dort nicht von Cymbeline, sondern von Guiderius erzählt. Ebenso hat Shakespeare für sein Gemälde der großen Entscheidungsschlacht einige in der Chronik verstreute Züge benutzt.¹ Wenn Shakespeare den König in seiner Antwortrede an die tributfordernden Römer so ausführlich bei den Großtaten seines Ahnherrn Mulmutius verweilen läßt, so konnte er dies um so eher tun, da Mulmutius auch schon auf der Bühne erschienen war.

Offenbar ist in diesem Fall der Dichter nicht, wie es sonst zu geschehen pflegte, durch die Erzählung des Chronisten zu seinem Drama angeregt worden, in welchem Ereignisse völlig andrer Art, von denen die Chronik nichts weiß, im Vordergrund stehen. Guiderius und Arviragus werden im zartesten Kindesalter von Belarius geraubt, der bei Cymbeline durch eine verleumderische Anklage in Ungnade gefallen war. Cymbeline hat außerdem noch eine Tochter Imogen; in höherem

1) Die Erzählung von Levis Hamo, der in der Schlacht zuerst auf seiten der Römer, dann auf seiten der Briten und dann wider 'auf seiten der Römer kämpfte, hat Shakespeare auf seinen Posthumus übertragen. Die Heldentat, die Belarius mit seinen zwei Pflegesöhnen ausführt, wird in der Chronik in ganz anderm Zusammenhang, gelegentlich der Kriege zwischen Schotten und Dänen von einem Lord Hay erzählt. Die betreffenden Stellen aus Holinshed bei Boswell Stone S. 6ff., auch s. Furness S. 359.

Alter vermählt er sich zum zweiten Male, und seine zweite Gemahlin hat einen Sohn aus erster Ehe Cloten, den sie mit ihrer Stieftochter vermählen und ihm dadurch die Thronfolge sichern will; sie weiß den König Cymbeline für diesen Plan zu gewinnen, doch Imogen verabscheut den widerwärtigen Cloten und liebt den edlen Posthumus, der sich heimlich mit ihr vermählt und zur Strafe dafür aus Britannien verbannt wird. Daran schließen sich weitere Verwicklungen: der verbannte Posthumus geht eine Wette ein auf die Treue seiner Frau und wird durch einen verleumderischen Betrug zu dem Glauben gebracht, er habe seine Wette verloren; die böse Stiefmutter will Imogen vergiften, doch gibt der Arzt, der der Königin das Gift verschaffen soll, ihr anstatt dessen einen Schlaftrunk; Imogen flieht vom Königshof, legt männliche Kleidung an und verirrt sich in der Wildnis, in der Belarius mit den beiden Prinzen haust, die sie freundlich aufnehmen, ohne in ihr die Schwester zu erkennen; sie kostet einmal, als sie sich unwohl fühlt, von dem Trank, den die Stiefmutter hatte bereiten lassen, fällt in einen todähnlichen Schlaf und als sie aufwacht, findet sie in der Nähe eine Leiche mit abgehauenem Kopf; sie meint, es sei die Leiche ihres Gatten, in Wirklichkeit ist es der böse Cloten, der in der einsamen Wildnis mit Guiderius zusammengetroffen war, ihn beleidigt und von seiner Hand den Tod gefunden hatte. Also eine Überfülle von Begebenheiten, die nur zu einem kleinen Teil auf eine bestimmte Quelle zurückgeführt werden können. Die Wette um die Keuschheit der Frau und was daraus folgt, beruht auf einem alten Novellenmotiv, und das Gift, das in Wirklichkeit nur ein Schlaftrunk ist, gehört zu den stehenden Requisiten des damaligen Theaters. Wenn die böse Stiefmutter, die ihre Stieftochter vergiften will, eine Königin ist, wenn die Stieftochter in die Waldeinsamkeit flüchtet und dort bei guten Menschen Aufnahme findet, die dann den Leib der scheinbar Toten mit Blumen bestreuen und die Waldvögel zur Totenklage herbeirufen, so sind das Züge, die an das alte Märchen von Schneewittchen erinnern; sogar der Zug stimmt überein, daß Imogen die Höhle betritt, während die Bewohner abwesend sind, und daß sie dort von deren Speisen kostet, auch führt sie nachher den Bewohnern der Höhle die

Wirtschaft, wie Schneewittchen den guten Zwergen¹; doch hat sich keine Spur davon erhalten, daß dies Märchen zu Shakespeares Zeit in England bekannt gewesen wäre. Und außer dem allen bleiben noch gar manche Bestandteile der dramatischen Handlung übrig, für die sich in der Erzählliteratur keine entsprechenden Züge nachweisen lassen. Nirgends anderwärts bei Shakespeare ist das in solchem Grade der Fall außer etwa im Hamlet und im Sturm, wo wir mit Bestimmtheit wissen, daß zwischen dem Erzählungsstoff und Shakespeares Drama noch ein verloren gegangenes früheres Drama als Zwischenglied liegt. Und so hat man auch für den Cymbeline ein früheres Drama als Quelle vermutet, obwohl sich dafür gar keine Zeugnisse vorbringen lassen. Einiges, was sich nicht auf eine Quelle zurückführen läßt, mag ja wohl von Shakespeare erdichtet sein, anderes jedoch, namentlich alles, was mit dem rätselhaften Orakelspruch und seiner geschmacklos-pedantischen Auflösung am Schluß des Dramas zusammenhängt, beruht ganz gewiß, wie vor allem Hertzberg² mit Recht betont hat, nicht auf Erfindung Shakespeares, der wahrscheinlich auch in diesem Fall manches Dürftige und Schwache des Zusammenhangs wegen aus seiner Vorlage übernahm.

Den Mittelpunkt der Handlung bildet die Geschichte von der Frau, deren Keuschheit zum Gegenstand einer Wette gemacht wird. Shakespeare hat diese Geschichte, die in mannigfachen Variationen verbreitet war, vermutlich aus Boccaccio (*Decamerone* II 9) entlehnt.³ Auch dort gerät ein Ehemann,

1) Auf diese übereinstimmenden Züge hat K. Schenkl in der *Germania* 9, 548f. hingewiesen. 2) Vgl. Shakespeare, herausg. von der Shakespeare-Gesellschaft 12, 302 (Berlin 1871). 3) Wir können die Bekanntschaft Shakespeares mit dieser Novelle annehmen, obgleich die älteste bisher nachgewiesene englische Übersetzung erst 1618 im Druck erschien (vgl. Brie im Archiv f. d. Studium usw. 124, 47); jedenfalls enthält keine andere Version so viele charakteristische, mit Shakespeare übereinstimmende Einzelzüge. Eine ausführliche Vergleichung dieser Versionen von Leonhardt in der *Anglia* 6, 1ff. Andere Versionen zeigen weit weniger Übereinstimmung mit Shakespeare, wenn auch mehrmals die Begebenheit schon wie bei Shakespeare an einen fürstlichen Hof verlegt und mit Staats- und Kriegsbegebenheiten in Beziehung gesetzt wird. Besonders merkwürdig ist eine mittelalterliche dramatische Bearbeitung, s. o. Bd. I² S. 145.

der von der Treue seiner Frau überzeugt ist, mit einem Verächter der Frauen in einen Wortstreit, den die übrigen Anwesenden vergeblich zu beschwichtigen suchen, auch dort gelingt es dem Verleumder, sich in einer Kiste in das Schlafgemach der Frau bringen zu lassen, auch dort bestehen seine Scheinbeweise für die Untreue der Gattin in einer genauen Beschreibung des Schlafgemachs, in einer Vorzeigung der Gegenstände, die er daraus gestohlen hat, und vor allem in der Beschreibung des Muttermals an ihrer Brust. Ebenso beauftragt schon in der Novelle der eifersüchtige Ehemann einen Diener, seine Gattin zu töten, doch der mitleidige Diener verhilft ihr zur Flucht in Männerkleidung, worauf sie unerkannt bei einem Herrn als Page in Dienste tritt. Bei Boccaccio spielt diese Begebenheit in einer bürgerlichen Sphäre; der Streit beginnt in einem Kreis italienischer Kaufleute, die sich gerade in ihren Geschäften in Paris aufhalten. Daß Shakespeare es liebt, solchen Begebenheiten einen größeren und weiteren Hintergrund zu geben, sahen wir schon beim Othello, wo die Staats- und Kriegsereignisse, von denen die Handlung sich abhebt, weit stärker betont sind, als in der Novelle. Im Cymbeline hat Shakespeare sich einen solchen Zusammenhang völlig neu geschaffen, indem er die verleumdete Frau zur Tochter des britischen Königs machte und sie später, da sie in ihrer Männerkleidung unkenntlich war, als Page in die Dienste des römischen Feldherrn treten ließ, der von den Briten besiegt wurde. Mit dieser Gestalt hat Shakespeare in der Darstellung weiblichen Sinnes und weiblicher Reinheit das Höchste vollbracht; sie durchstrahlt mit ihrem Licht und ihrer Wärme die sonst etwas verworrene und überladene Handlung des Dramas. Shakespeare hat sich für Imogen eine ähnliche Umgebung und Lebensstellung dichterisch erfunden, wie sie für ihre ältere Schwester Cordelia schon durch die Erzählung des Chronisten gegeben war. Auch Imogen gerät durch ihre Liebe in Gegensatz zu einem heftigen, jähzornigen Vater, dem sie sonst so gern ihre kindliche Ergebenheit beweisen würde; sie muß sich am königlichen Hof gegen Übelwollen und Heuchelei zur Wehr setzen und zugleich auch gegen die täppischen Liebeswerbungen des widerwärtigen Cloten, mit welchem Shakespeares Schöpferkraft wieder einmal ein völlig

neuartiges Wesen ins Leben rief. Jede Äußerung ihres Heroismus gegenüber den Bedrängern und ihrer zarten Liebessehnsucht nach dem abwesenden Gatten ist ein Meisterzug der Shakespearischen Sprach- und Charakterisierungskunst; wir fühlen, wie das alles mit vollster Selbstverständlichkeit rein und unmittelbar aus Imogens tiefstem Innern hervorgeht: sie ist die schönste und edelste Frauengestalt in dem gesamten Bereiche der Weltliteratur. Freilich, die Begebenheiten, die nun eintreten und die Shakespeare aus dem Novellenstoff entnommen hat, um daran die Charaktere Imogens und ihres Gatten zu entwickeln, haben für unsere Empfindung etwas Befremdendes und Widerwärtiges, und es war schon in anderem Zusammenhang davon die Rede, wie gerade in einer so vollendeten Darstellung das Abstoßende des Stoffs nur um so mehr hervortreten mußte.¹ Doch vermochte Shakespeare den Bericht der Novelle, wie sich der Verleumder ins Schlafgemach einschleicht, zu einer Szene von der höchsten poetischen Zartheit und theatralischen Spannung zu gestalten. Und eine völlig neue Welt von Poesie tut sich auf, wenn Imogen auf ihrer Flucht als Knabe verkleidet in der Waldeinsamkeit den alten Belarius und die zwei Jünglinge antrifft, von denen sie nicht weiß, daß sie ihre Brüder sind. Das Leben der unverdorbenen Naturkinder, die ja in allen drei Romances erscheinen, wird hier in einem stimmungsvoll feierlichen Ton geschildert, der schon von dem Augenblick an herrscht, wo die beiden Knaben mit ihrem greisen Führer am frühen Morgen aus der Höhle hervortreten und dem Himmel, der sich über ihnen wölbt, ihr ‚Heil‘ entgegenrufen. Es ist anziehend, die heitere Resignation, mit der einst der vertriebene Herzog im Ardennerwald sein Leben anpries, und die ernstere und schwerere Art des alten Belarius zu vergleichen. Und im Gegensatz zu den Fürstentöchtern Perdita und Miranda zeigen die fürstlichen Jünglinge schon sehr bald den Drang aus der Natureinsamkeit hinaus in ein bewegteres Leben, und wie schon früher in ‚Richard III.‘ bei der Schilderung eines Knabenpaares den Dichter die Aufgabe gereizt hatte, die Keime verschiedener Geistesrichtung bereits

1) S. o. Bd. IV S. 327 f.

in einem zarten Alter aufzuzeigen, so hat er auch hier den energischen Guiderius und den sanften Arviragus auseinandergehalten.

Aber nach allen diesen Herrlichkeiten ist das Ermatten des Interesses gegen Ende doppelt fühlbar. Der britisch-römische Krieg steht mit dem vorhergehenden in einem gar zu losen Zusammenhang, zudem ist auf seine Darstellung nur ein sehr geringes Maß poetischer Energie verwendet, und die große Mannigfaltigkeit der angespannenen Handlung bringt es auch mit sich, daß am Schluß die Personen des Dramas sich noch allerlei Dinge weitläufig auseinandersetzen müssen, die den Zuschauern schon längst bekannt sind, ein Mißstand, den die Playwrights im allgemeinen geschickt zu vermeiden wußten, und den auch Shakespeare in einem andern Fall, wo er nicht ganz zu vermeiden war, in *Romeo und Julia*, mit weit mehr Geschick abgemildert hatte. In einer Beziehung jedoch erhebt sich die Schlußszene des *Cymbeline* über andere derartige Szenen; die Verzeihung, die hier dem verleumderischen Bösewicht gewährt wird, macht nicht den unbefriedigenden und oberflächlichen Eindruck wie anderwärts; in den Worten, die Posthumus an ihn richtet, kommt es schön und überzeugend zum Ausdruck, daß in den Herzen der Glücklichen kein Raum ist für die Empfindungen der Rache.¹ Das übelste im letzten Teil des Dramas ist das Traumgesicht des Posthumus mit den Versen der Geister und der Erscheinung Jupiters; es ist aber sehr fraglich, ob wir berechtigt sind, diese Verse dem Dichter abzusprechen, weil sie uns so mangelhaft vorkommen. Fast sieht es so aus, als ob die Schauspielergesellschaft eine kostbare neue Maschine für Göttererscheinungen angeschafft habe und das darin investierte Kapital nicht habe wollen schlummern

1) S. o. Bd. IV S. 307. In Boccaccios Novelle wird der Verleumder am Schluß grausam bestraft; er wird nackt ausgezogen, mit Honig bestrichen, festgebunden und in der Sonne den Stichen der Insekten ausgesetzt, die ihn allmählich ganz aufzehren. Wenn im Wintermärchen IV 4, 811ff. der junge Schäfer mit eben dieser ungewöhnlichen Strafe bedroht wird, so kann das wohl als ein Beweis mehr dafür gelten, daß Shakespeare die Novelle Boccaccios kannte. Auf diesen Zusammenhang hat bereits Herford zu der betr. Stelle im Eversley Shakespeare hingewiesen.

lassen, so daß der Dichter wohl oder übel die Szene habe verfassen müssen.

Im Wintermärchen hat Shakespeare ähnlich wie etwa zehn Jahre früher in ‚Wie es euch gefällt‘ ein Werk der einheimischen englischen Erzählungskunst dramatisch gestaltet. Wie das Werk Lodges, das er dort benutzt hatte, so trägt auch Greenes ‚Pandosto‘ (1588) durchaus den Charakter des idealistischen, halb heroischen, halb pastoralen Romans, von dem wir in Sidneys Arcadia das berühmteste Beispiel besitzen. Allerdings ist Greenes Erzählung, wie überhaupt dessen ‚Love Pamphlets‘ von weit geringerem Umfang als das dickleibige Werk Sidneys, doch teilt sie mit ihm den Ruhm, den nur so wenige englische Literaturwerke dieser Zeit errangen, auch im Ausland Beachtung zu finden; sie wurde sogar auch in französischer und niederländischer Sprache dramatisch behandelt.¹ Der Stil mit seinen gehäuften Antithesen und den hie und da eingestreuten naturgeschichtlichen Gleichnissen zeigt den Einfluß des damals modischen Euphuismus; aber in der Verteidigungsrede der Königin erhebt sich Greene zu einem edlen, würdevollen Ton, und hier konnte Shakespeare einzelne Redewendungen von ihm entlehnen.² In der Schilderung des Hintergrunds, von dem sich die abenteuerliche Handlung abhebt, begegnen uns bei Greene, der auf dem Titel als Magister der Universität Cambridge prangt, schon alle die historischen und geographischen Unmöglichkeiten, die von Ben Jonson und später noch von so vielen Pedanten dem unwissenden Playwright Shakespeare vorgeworfen wurden: die böhmische Seeküste, das Orakel auf der Insel ‚Delphos‘, der Kaiser von Rußland sind schon in der Novelle friedlich miteinander vereinigt.

Die Begebenheit, die Greene uns vorführt, hat nur einen sehr losen Zusammenhang; im ersten Teil steht wie so oft in den Dichtungen Greenes eine unschuldig leidende Frau im Vordergrund, im zweiten Teil die Schicksale ihrer Tochter, die als vermeintliches Bastardkind wunderbar gerettet wurde. Shakespeare hat im ersten Teil die Grundlinien der Handlung fast

1) Vgl. Bolte im Shakespeare-Jahrbuch 26, 90. 2) Vgl. den Abdruck von Greenes Pandosto bei Furness S. 324 ff., wo am Rand auf die Parallelstellen verwiesen wird.

unverändert beibehalten. Auch er hatte ja diese Gestalt der unschuldig leidenden Frau, der wir in den Erzählungen und Dramen der Zeit so unendlich häufig begegnen, schon zu wiederholten Malen vorgeführt, und wiederum bestaunen wir den Schöpfergeist, der uns diese Idealgestalt abermals mit völlig neuen Zügen und in einem völlig neuen Lichte darstellt. Diesmal ist es nicht wie in ‚Viel Lärm um nichts‘, im ‚Othello‘, im ‚Cymbeline‘ eine zärtlich hingebende Braut oder Neuvermählte, sondern eine königliche Matrone, die zugleich mit der eigenen Ehre auch die ihrer Kinder verteidigt. Auch ist ihr Schicksal ein völlig anderes. Während die drei andern Frauen das Opfer eines schlau ersonnenen und durchgeführten Betrugs werden, hat der Gemahl Hermiones nicht den geringsten Anlaß zur Eifersucht, und zwar bei Shakespeare noch weniger als bei Greene, wo die Königin in ihrer unvorsichtigen Harmlosigkeit gegenüber dem Gastfreund ihres Gatten so weit geht, daß sie öfters dessen Schlafgemach betritt, um zu sehen, ob nichts darin fehle. Auch wird von Shakespeare noch weit entschiedener als von Greene hervorgehoben, daß alle in der Umgebung der Königin sie für unschuldig halten und — ganz im Gegensatz zur konventionellen Schilderung der Höflinge — den eifersüchtigen Launen ihres Gebieters freimütig entgegen treten. Die Schilderung, wie Leontes trotz all diesem Widerspruch sich immer tiefer in seine eifersüchtigen Wahnvorstellungen vergräbt, ist das merkwürdigste Gegenstück zu dem psychologischen Gemälde im Othello. Der Dichter zwingt uns in seine Bahnen, indem er uns das Dargestellte durchaus als psychologisch wahr empfinden läßt. Während er aber sonst niemals einen Menschen von vornherein als geistig gestört schildert, erweckt Leontes durchaus den peinlichen Eindruck eines Unzurechnungsfähigen, der, mit königlicher Gewalt ausgezeichnet, dadurch nur um so gefährlicher wird. Und wie Shakespeare in der psychologischen Schilderung sein Vorbild hoch übertrifft, so bewährt er sich auch hier als Meister in der Art, wie er die erzählten Ereignisse dramatisch zusammendrängt und steigert; auch die Wirkung der Gerichtsszene, in welcher der freisprechende Orakelspruch verlesen wird, ist mächtig erhöht, indem Leontes zuerst den Spruch des Gottes

für trügerisch erklärt; erst als sogleich darauf die Nachricht vom Tode seines Sohnes eintrifft und seine Gattin leblos weggetragen wird, unterliegt er unter der schweren Wucht seines Schuldbewußtseins. Und diese ganze Szenenreihe hat Shakespeare noch durch zwei völlig neue Gestalten belebt. Erstens die resolute Paulina; die Szene, wo sie dem König so nachdrücklich sein Unrecht vorhält, ist eins der merkwürdigsten Beispiele dafür, wie in dem dramatischen Stil dieses Zeitalters auch in einer tragischen Situation die Einmischung von realistisch-komischen Zügen ihre Wirkung tun kann. Und sodann der kleine Königssohn Mamillius, der bei Greene bloß flüchtig erwähnt wird; auch dort spielt die Königin gerade mit ihrem Knaben, als sie verhaftet werden soll. Bei Mamillius wirkt in Shakespeares Darstellung ähnlich wie bei dem jüngeren Söhnchen Eduards IV. oder dem kleinen Macduff der frühe Tod um so rührender, da wir vorher Zeugen ihres harmlos kindischen Geplauders waren, aber auch hier läßt Shakespeare hindurchblicken, welche edle Keime künftiger Entwicklung im Knaben verborgen lagen und welche große Hoffnungen mit ihm zu Grabe getragen werden.

In diesem ersten Teil des Wintermärchens charakterisiert sich das Verfahren des Dichters als eine Durchdringung, Vertiefung und Belebung des überlieferten Stoffs mit gleichzeitiger Beibehaltung des Ganges der Handlung in ähnlicher Weise wie früher bei ‚Romeo und Julia‘ und ‚Wie es euch gefällt‘; im zweiten Teil dagegen hat Shakespeare auch die Grundzüge der Begebenheit frei umgestaltet. Zwar stimmt es mit Greenes Erzählung überein, daß Perdita, die Tochter des Leontes, im Lande des Königs Polyxenes unerkannt als Schäferin aufwächst, und daß der Sohn des Königs sich in sie verliebt und mit ihr entflieht. Doch ist schon die Art, wie Perdita im fremden Land ausgesetzt wird, bei Shakespeare eine völlig andre. Greene hatte sich an das in der Romanliteratur herkömmliche Verfahren gehalten, daß das Kind mit allerlei Kleinodien und Erkennungszeichen in einen Nachen gelegt wird, der auf dem Meer umhertreibt und endlich an einer Küste landet, wo die Bewohner sich seiner annehmen. Hier ist nicht recht abzusehen, warum Shakespeare geändert hat, vor allem, warum er hinzudichtet,

daß Antigonus, als er das Kind an der böhmischen Küste aussetzt, von einem Bären gefressen wird. Nach der Bühnenanweisung der Folio ‚Exit pursued by a bear‘ scheint es sogar, daß die Bestie lebhaftig auf die Bühne kam. Antigonus hätte doch ebensogut mit den übrigen, die das Kind im Schiff herbeibrachten, bei der Rückkehr im Seesturm untergehen können. Aber vielleicht wollte die Shakespearische Schauspielgesellschaft, die damals den Mucedorus auf ihrem Spielplan hatte, auch in diesem neuen Stück den schönen Effekt von der Erscheinung eines Bären auf dem Theater nicht ungenützt lassen.¹

Über den Zeitraum von sechzehn Jahren, währenddessen Perdita zur Jungfrau heranblüht, konnte der Erzähler rasch hinweg-eilen, für den Dramatiker war das ein ungewöhnlicher Schritt, und wir sahen schon in anderm Zusammenhang, wie der Dichter durch die allegorische Zwischenrede diese Schwierigkeit sinnvoll gelöst hat.² Allerdings ist der sprachliche Ausdruck gerade in dieser Zwischenrede von einer auffallenden Schwerfälligkeit. Der Dichter bedient sich hier, wie öfters in derartigen Fällen, der gereimten Quinare, doch fließen ihm die Reime nicht so leicht wie sonst aus der Feder, und die Enjambements sind in einer störenden Weise gehäuft. Offenbar war er zur Reimpoesie nicht recht aufgelegt, wie sich schon darin zeigt, daß außer dieser Rede in dem ganzen Wintermärchen gar keine gereimten Quinare vorkommen. Aber es ist sehr fraglich, ob man die Rede der ‚Zeit‘ wegen der mangelhaften Verse dem Dichter absprechen darf.³

Ebenso hat der Dramatiker auch keine Zeit, uns das allmähliche Aufkeimen der Liebe zwischen dem Prinzen und der Schäferstochter zu schildern, während Greene dabei ausführlicher verweilt und begierig den Anlaß ergreift, in den Monologen und Dialogen der Liebenden die üblichen stilistischen Künste seiner Love Pamphlets zu entfalten. Wiewohl sich das alles einem Durchschnittsdramatiker zu bequemer Benutzung dargeboten hätte, konnte doch Shakespeare nichts davon brauchen, vor allem mußte es ihm widerstehen, wenn die Schäferin ihre

1) Über die Beliebtheit dieses Effekts vgl. die Bemerkung Fields in den ‚Amends for Ladies‘, Hazlitt-Dodsley 11, 164. 2) S. o. Bd. IV S. 285f. 3) Vgl. die Äußerungen der Zweifler bei Furness S. 153f.

eigne Keuschheit anpreist und ausdrücklich erklärt, sie wolle unter keinen Umständen die Konkubine des Prinzen werden. Nur ganz vereinzelt findet sich in den zarten Gesprächen der Liebenden eine Reminiszenz an Greenes Darstellung.¹ Es ist anziehend, diese Liebeszenen in der Tragikomödie des gereiften Shakespeare mit denen in seiner Jugendtragödie zu vergleichen: auch hier zwei Liebende, die trotz scheinbar unübersteiglichen Hindernissen mit elementarer Gewalt zueinander hingezogen werden; ihr Gefühl ebenso rein, tief und wahr, wenn es sich auch nicht mit so leidenschaftlicher Glut offenbart. Außerdem hat Shakespeare die Handlung durch Einführung des realistisch-komischen Elements bereichert, das allerdings schon vor ihm andre Dramatiker in ihre pastoralen Szenen verflochten hatten. Es ist dies das einzige Mal, daß Shakespeare in diesen Dramen seiner letzten Epoche noch den früheren frischen Humor entfaltet, und indem er in der üblichen Weise die realistisch-komischen Szenen mit englischem Lokalkolorit durchsetzte, hat er in dem Schafschurfest ein farbenreiches Bild aus dem einheimischen Landleben gezeichnet, dessen Echtheit man trotz den Namen wie Mopsa, Dorcas und Autolycus hindurchfühlt. Gerade der Spitzbube Autolycus erinnert an die glücklichste Zeit von Shakespeares Humor, er ist ebenso wie Falstaff durch den Humor in die Sphäre jenseits von Gut und Böse emporgehoben. Und in dieser Umgebung gewinnt die poetische Gestalt der Perdita einen neuen Reiz, die mit so anmutig-sinnvollen Worten an die Gäste bei der Schafschur ihre Blumen Spenden verteilt.

Den Schluß hat Shakespeare vollständig umgestaltet. Bei Greene entflieht die junge Schäferin mit dem Prinzen in das Reich ihres Vaters, sie weiß natürlich nicht, daß sie die Tochter des Landesherrn ist, ebensowenig erkennt er in ihr seine Tochter, er hat die Gattin, deren Tod er verschuldete und so tief betrauerte, offenbar schon längst vergessen und so verliebt er sich in die schöne Fremde. Er läßt ihren Geliebten widerrechtlich in einem Kerker in Ketten schmachten und sucht erst durch

1) Vgl. IV 4, 25ff., wo der verkleidete Florizel sich mit den Göttern vergleicht, die fremde Gestalten annahmen. Über die Häufigkeit dieser ganzen Situation in der pastoralen Poesie s. o. Bd. III S. 217.

Überredung, dann sogar unter Androhung von Gewalt das Mädchen für sich zu gewinnen; sie bleibt dem Geliebten zwar treu ergeben, aber die peinliche Situation des drohenden Inzests zwischen Vater und Tochter wird durch die langgedehnte Schilderung nur noch peinlicher. Die Lösung erfolgt durch den alten Schäfer, der übrigens hier noch nicht wie bei Shakespeare den clownhaften Sohn zur Seite hat; er weist die Erkennungszeichen vor, die er bei dem ausgesetzten Kinde gefunden hatte, beide Könige geben mit Freude ihre Einwilligung zur Vermählung der Kinder, die mit großem Glanz gefeiert wird, aber gleich darauf tötet Pandosto-Leontes sich selber aus Verzweiflung über die Freveltaten, die er wirklich vollführt hatte oder beinahe vollführt hätte. Von dem allem hat Shakespeare bloß die Flucht der Perdita und des Florizel an den Hof des Leontes und die Wiedererkennung von Vater und Tochter beibehalten, von den widerwärtigen Liebesgefühlen des Leontes findet sich keine Spur; er lebt noch ganz in der schmerz- und reuevollen Erinnerung an Hermione. Und hier setzt eine wunderbare neue Erdichtung Shakespeares ein, welche die beiden auseinander fallenden Teile der überlieferten Begebenheit organisch miteinander verknüpft und den Schluß des Dramas mit der höchsten und reinsten Poesie verklärt.

In ‚Viel Lärm um Nichts‘ hatte Shakespeare aus der Novelle die Situation übernommen, daß ein Mädchen, von dem eifersüchtigen Bräutigam zu Unrecht verklagt und geschmäht, für tot fortgetragen und versteckt gehalten, dann vom Bräutigam, der ihre Unschuld erkannt hat, als tot betrauert, jedoch nach längerer Prüfungszeit unerwartet mit ihm zusammengeführt und auf ewig verbunden wird. Ähnlich ist die Schlußwendung im Wintermärchen; während aber in ‚Viel Lärm um Nichts‘ die Zuschauer in das Geheimnis des Dichters eingeweiht sind und wissen, daß Hero in ihrem Versteck noch weiterlebt, wird im Wintermärchen uns in bezug auf Hermione etwas derartiges nicht ausdrücklich mitgeteilt; die meisten Zuschauer glaubten jedenfalls, daß die Königin hier ebenso wie in Greenes Erzählung der Last ihres Schmerzes erlegen und aus dem Leben geschieden sei. Doch wurde im weiteren Verlauf des Dramas nach den Andeutungen, die der Dichter hier und da fallen ließ, wohl

auch von manchen Zuschauern vorausgeahnt, daß Hermione noch lebe. Die Gewißheit aber hat der Dichter für die letzte Szene aufgespart. Alle andern Wiedererkennungen, die durch den Gang der Handlung nötig wurden, sind hinter die Szene verlegt. Es ist kaum anzunehmen, daß dies geschah, um dem Drama keine allzugroße Ausdehnung zu geben, denn das Wintermärchen mit seinen 2758 Zeilen ist um mehrere hundert Zeilen kürzer als die ‚Lustigen Weiber von Windsor‘ oder ‚Ende gut, alles gut‘; daß aber solche gehäuften Wiedererkennungen und Aufklärungen etwas ermüdend wirken, hatte vielleicht Shakespeare selber schon vorher bei seinem Cymbeline empfunden. Und gerade im Wintermärchen ist die Erkennung am Schluß so einzig schön, daß der Dichter mit Recht alles andere, was an das Ende des Dramas gehört, rasch und summarisch in der Erzählung der Hofleute abtut, um die Wiedervereinigung der Gatten um so reiner und klarer hervortreten zu lassen. Während eine solche Wiedererscheinung einer Totgeglaubten in der Erzählliteratur schon öfters vorgekommen war, ist die Statue, die sich unter den Klängen der Musik belebt, eine der sinnvollsten und dabei theatralisch wirksamsten Erfindungen Shakespeares; der Zuschauer glaubt immer wieder Zeuge eines Wunders zu sein, und von jeher haben die größten tragischen Künstlerinnen die Verkörperung dieser Situation zu ihren dankbarsten Aufgaben gerechnet.¹

Für seinen ‚Sturm‘ hat Shakespeare offenbar ein älteres Drama zugrunde gelegt, doch können wir sein Verfahren bei der Umgestaltung hier nicht so wie etwa bei ‚Maß für Maß‘ oder ‚König Johann‘ verfolgen, denn das ältere Drama ist, wie

1) Außer den Berichten bei Furness S. 390ff. über die Darstellung dieser Szene durch englische Künstlerinnen wie Mrs. Siddons und Lady Martin vgl. auch den Bericht über das Spiel Charlotte Wolters von H. Richter im Shakespeare-Jahrbuch 45, 190f. Das Bravourstück der Mary Anderson, Hermione und Perdita zugleich zu spielen, hat glücklicherweise — soviel mir bekannt ist — keine Nachahmung gefunden. Was die Wiederbelebung der Statue betrifft, so wäre es immerhin denkbar, daß Shakespeare durch eine Szene im Trial of Chevalry (s. o. S. 360) auf diese Idee gebracht wurde, vgl. Köppel im Archiv f. d. Studium usw. 97, 329. In Bacons Essays cap. 37 — allerdings erst in der Ausgabe von 1625 — wird unter den herkömmlichen Effekten der antimasques auch ‚statua's moving‘ aufgezählt.

so viele Theaterstücke jener Zeit, spurlos verschwunden; wir können uns nur einen ungefähren Begriff davon bilden nach einer deutschen Bearbeitung, die sich aus der Zeit der Wanderzüge der englischen Komödianten erhalten hat. Diese Bearbeitung stammt von dem Nürnberger Jakob Ayrer¹, der auch Kyds ‚Spanish Tragedy‘ und Machins ‚Dumb Knight‘ und wahrscheinlich auch den verschollenen ‚Mahomet‘ von Peele in Knittelverse nach Hans Sachs'scher Art umgedichtet hat. In seiner Komödie von der schönen Sidea stellt er dar, wie ein Fürst mit seiner Tochter von einem feindlich gesinnten Fürsten aus seinem Land vertrieben wird und wie er sich mit dieser Tochter in eine Höhle in einer einsamen Wildnis zurückzieht. Durch magische Künste bringt er in Erfahrung, daß der Sohn seines Feindes auf der Jagd in die Nähe gekommen ist, er macht ihn wehrlos, indem er ihn durch seine Zauberei daran verhindert, das Schwert aus der Scheide zu ziehen. So wird der junge Prinz gefangen, er erscheint auf der Bühne wie er für seinen Herrn Holz schleppt, doch gelingt es ihm, das Mitleid und die Liebe von dessen Tochter zu erregen. Also bis dahin alles wie bei Shakespeare; der weitere Verlauf ist, wie sich noch zeigen wird, ein völlig anderer. Daß die erwähnten Übereinstimmungen bloß zufällig sein könnten, ist ausgeschlossen; daß Ayrer, der schon im Jahre 1605 starb, das Drama Shakespeares benutzt habe, ist gleichfalls undenkbar; daß die englischen Komödianten in Deutschland das Drama Ayrers kennen gelernt und nach ihrer Rückkehr in die Heimat ihrem Landsmann den Inhalt erzählt und ihn dadurch zu seiner Dichtung angeregt hätten, ist eine so verzwickte und gekünstelte Annahme, daß man sich nicht mit einer Widerlegung aufzuhalten braucht, und zwar um so weniger, da von einer Aufführung von Ayrers Drama überhaupt nichts bekannt ist; im Druck erschien es erst nach Shakespeares Tod 1618. Es bleibt also nur die Annahme einer gemeinsamen Vorlage übrig, die ja auch an sich die nächstliegende und natürlichste ist. Wir haben hier denselben Fall wie beim ‚Tugend- und Liebestreit‘, der mit Shakespeares ‚Was ihr wollt‘ auf die nämliche,

1) Mehrmals neu gedruckt; vgl. Schauspiele der englischen Komödianten S. LVI.

jetzt verloren gegangene alte englische dramatische Quelle zurückzuführen ist.¹ Daß Ayres — offenbar durch Aufführungen der Wanderkomödianten — auch solche Dramen kennen lernte, die nicht im Druck veröffentlicht waren, dafür haben wir zum Überfluß noch ein Zeugnis in seiner Bearbeitung von Machins ‚Dumb Knight‘, der erst 1608, drei Jahre nach Ayres Tod, im Druck erschien.² Das Drama, welches Ayres seiner ‚Schönen Sidea‘ zugrunde legte, blieb, wie es scheint, auch weiterhin auf dem Spielplan der wandernden Engländer, wenigstens hören wir, daß der Komödiant Spencer 1613 in Nürnberg ein Drama ‚Von Celido und Sidea‘ aufführte, das aller Wahrscheinlichkeit nach mit Ayres Vorlage identisch ist. Der weitere Verlauf der Handlung ist bei Ayres ganz anders als bei Shakespeare: die Tochter des Zauberers flieht mit dem Prinzen, auf der Flucht werden sie durch einen unglücklichen Zufall voneinander getrennt, der Prinz kommt an den Hof seines Vaters, der ihm inzwischen eine Königstochter als Braut ausgesucht hat. Doch in dem Augenblick da die Hochzeit stattfinden soll, erscheint die frühere Geliebte und macht ihre Rechte geltend; der zauberkundige Vater kommt auch noch herbei, zum Schluß allgemeine Versöhnung und zwei Heiraten, denn die Königstochter wird mit einem andern Freier abgefunden. Wenn wir bedenken, daß Ayres in den Fällen, wo wir ihn mit englischen Originalen (Kyd und Machin) vergleichen können, im Gang der Haupthandlung sich durchaus an seine Vorbilder gehalten hat, so dürfen wir wohl auch in diesem Fall ein gleiches Verfahren voraussetzen. Ayres Vorbild war offenbar ein romantisch-phantastisches Stück etwa in der Art wie die ‚Triumphs of Love and Fortune‘; diese Gattung war ja schon in den siebziger und achtziger Jahren gangbar, und daß ihre Beliebtheit auch noch in späterer Zeit fort dauerte, wird durch den Erfolg von Stücken wie Mucedorus bewiesen. Aus welcher Quelle der Verfasser dieses verschollenen Dramas seinen Stoff entnahm, können wir nicht mehr wissen; vermutlich ist der Gang der Handlung aus verschiedenartigen Märchenmotiven zusammengestoppelt. Aus einer spanischen Erzählung scheint

1) Über weitere Beispiele von englischen Dramen, die bloß in deutschen Bearbeitungen erhalten sind, vgl. Schauspiele der englischen Komödianten S. LIV ff., LXV f. 2) S. o. S. 361.

hervorzugehen, daß es eine alte märchenhafte Tradition gab von einem Fürsten und seiner Tochter, die, durch einen Feind aus ihrem Reich verjagt, in der Einsamkeit leben, bis es dem zauberkundigen Fürsten gelingt, den Sohn seines Feindes in seine Gewalt zu bringen und dieser Sohn und die Tochter des Fürsten sich ineinander verlieben.¹ Und wenn im weiteren Verlauf des vorshakespearischen Dramas der Jüngling, der in der einsamen Wildnis in die Gewalt eines Magiers oder einer Magierin geraten ist, zu einem harten Frondienst gezwungen wird, bis die Tochter des zauberischen Wesens sich in ihn verliebt und mit ihm flieht, so finden sich auch dafür in der internationalen Märchenliteratur manche Analogien.² Im übrigen würde es sich für uns nicht verlohnen, darüber nachzuforschen, welche einzelne Züge des Dramas schon in früheren Sagen und Märchen vorkommen, uns hat bloß die Frage zu beschäftigen, welchen Rohstoff Shakespeare vorfand und wie er ihn neugestaltete, und dafür haben wir keinen andern Anhaltspunkt als das Drama Ayrers, aus dem wir aber erkennen, wie der Lobspruch, den Horaz dem Homer gespendet hat, 'Nil molitur inepte' hier auf Shakespeare seine volle Anwendung findet.

Zunächst hat Shakespeare auch hier die Ereignisse zusammengedrängt und abgerundet. Während bei Ayer die Vertreibung des zauberkundigen Fürsten und seine Flucht in die Wildnis auf der Bühne vorgeführt werden, liegt bei Shakespeare das alles in einer fernen Vergangenheit; bei ihm beginnt die Handlung mit dem Zeitpunkt, da der Zauberer den Sohn seines Feindes in seine Gewalt bekommt. Die früheren Ereignisse werden nach Art des klassischen Stils in retrospektiver Erzählung mitgeteilt und die ganze weitere Entwicklung verläuft so rasch, daß

1) Die spanische Erzählung, auf deren Verwandtschaft mit Shakespeares Sturm zuerst E. Dorer 1885 aufmerksam machte, ist überliefert in der Sammlung 'Noches de invierno' von Antonio de Eslava (1610). Vgl. G. Becker im Shakespeare-Jahrbuch 43, 155 ff. 2) Die Abenteuer, die das Liebespaar auf seiner Flucht erlebt, finden sich ebenso wie bei Ayer in einem englischen Märchen; daß der Jüngling die Absicht hat, seine Befreierin zu verlassen und ein anderes Mädchen zu heiraten, das ihm von seinen Eltern bestimmt ist, wird ebenso auch in einem Märchen im Pentameron von Basile (1574) erzählt. Auf diese beiden Märchen hat Newell im Journal of American Folklore 16, 234 ff. hingewiesen.

Shakespeare in diesem einzigen Falle nicht nur die ‚aristotelische‘ Regel über die Zeitdauer eines Dramas einhält, sondern sogar die extreme Forderung befriedigt, wonach die im Drama dargestellte Handlung, falls sie sich wirklich ereignen sollte, nicht mehr Zeit beanspruchen dürfe, als die Zeitdauer der Theateraufführung. Im Zusammenhang damit steht die Vereinfachung des Schauplatzes, der bei Ayrrer in der üblichen Weise des romantischen Dramas hin- und herspringt. Bei Ayrrer ist der Zauberer ein Fürst von Litauen, er flüchtet sich in einen Wald an der Grenze seines Landes; Shakespeare hat die Begebenheit auf eine einsame Insel im weiten Meer verlegt. Gewöhnlich wird behauptet, daß für die Schilderung des Sturms und des Schiffbruchs an der Küste der Insel ein 1610 gedruckter Bericht über die Strandung eines englischen Admiralschiffes bei den Bermudasinseln im Jahr 1609 benutzt sei. Es wird dort erzählt, wie früher diese Inselgruppe immer als ein verzauberter, von Stürmen umtobter Ort gemieden wurde und wie die Schiffbrüchigen zu ihrer Überraschung dort ein fruchtbares und liebliches Land gefunden hätten. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Shakespeare diesen Bericht kannte, die Bermudasinseln werden ja auch gelegentlich einmal erwähnt (I 2, 229); aber er hätte wohl auch ohnedies die Verlegung des Schauplatzes vorgenommen durch die er die poetisch-märchenhafte Stimmung seines Dramas so unendlich erhöht. Die auftretenden Personen sind, wie so oft in dem zeitgenössischen höheren Lustspiel, italienische Fürsten und Edelleute, die Namen des Königs von Neapel und seines Sohnes kommen in dem dortigen Herrschergeschlecht wirklich vor, bei dem Namen des Herzogs Prospero hat man schon darauf hingewiesen, daß der Doge Prospero Adorno 1578 aus Genua vertrieben wurde und auf ein Schiff flüchten mußte¹; aber der vertriebene Fürst war ja ohne Zweifel schon in Shakespeares und Ayrrers gemeinsamer Vorlage vorhanden und so ist diese Übereinstimmung, wie so manche andere ebensoweit hergeholte, für unser Drama völlig belanglos.

Die Tochter, die mit dem Vater zusammen in der Einsamkeit weilt, ist bei Ayrrer und auch in der spanischen Erzählung zur

1) Vgl. Sarrazin im Shakespeare-Jahrbuch 42, 182 ff.

Zeit der Vertreibung schon ein herangewachsenes Mädchen; nach Shakespeare war sie zu jener Zeit noch nicht drei Jahre alt und so hat die zarte Jungfrau, die ohne jede Berührung mit der menschlichen Gesellschaft weltfremd auf der Zauberinsel die Kinder- und Jugendjahre verbringt, ein völlig eignes Seelenleben und einen eignen Liebreiz: wieder eine andere und neue Wundergestalt unter den Shakespearischen Mädchen und Frauen. Wenn sie nicht mit dem Geliebten flieht, sondern treu bei dem Vater bleibt und dieser dann die Liebenden vereinigt, so steht das mit der Umgestaltung des Schauplatzes, aber auch mit der ihres Charakters in schönstem Einklang. Der Geist, der die Befehle des Zauberers ausführt, ist bei Ayrrer ein Teufel Runcifal. Möglich daß Ayrrer hier seine Vorlage ins Groteske verzerrt, aber jedenfalls hatte in dem älteren Drama der Zauberer in seinem Dienst noch kein so anmutig-ätherisches Wesen wie Shakespeares Ariel. Shakespeare schuf sich in diesem Fall seine eigne Geisterwelt fast ohne jede Anlehnung an herkömmliche Vorstellungen der Volkspoesie und des Volksaberglaubens.¹ Die Fürsten und ihre Begleiter, die in Shakespeares Dichtung auf der Insel gestrandet sind, werden dadurch zu willenlosen Werkzeugen in der Hand des Zauberers und auch abgesehen davon hat der Dichter in weiser Rücksicht auf die Gesamtstimmung seines Dramas ihre Charakterzüge nicht so scharf betont, nur Gonzalo tritt etwas stärker hervor; der Dichter schildert ihn als einen redlichen, offenherzigen alten Hofherrn mit einem gewissen Anflug von Humor, ähnlich wie der alte Lafau in 'Ende gut, alles gut'.

Aber das Höchste und Unvergleichlichste in der Umgestaltung der überlieferten Charaktere vollbrachte Shakespeare mit dem alten Zauberer; in ihm verkörpert er seine eigne Weltbetrachtung und Seelenstimmung während dieser letzten Epoche seines Schaffens. Schon früher hatten wir bei manchen seiner Gestalten, so bei Biron, Hamlet, Lear, Timon, die Empfindung, als ob der Dichter uns hier und dort in sein eignes Inneres hineinblicken ließe; keine andre Gestalt steht jedoch so wie

1) Übrigens s. o. S. 78 über einen ähnlichen Musikzauber in Munday's „John a Kent“.

Prospero im Widerspruch mit der landläufigen Vorstellung von Shakespeare als dem Künstler, der hinter seinem Werk verborgen bleibt. Auch Prospero ist nach herben Erfahrungen und trüben Stimmungen zu einer milden Resignation gelangt, er blickt nicht mehr mit dem früheren Gefühl der Bitterkeit auf das Weltgetriebe, aber auch nicht mit erneutem Lebensmut, er betrachtet Lust und Leid des menschlichen Daseins als etwas Vergängliches und Flüchtliges *sub specie aeternitatis*. Mit Rührung blickt er auf die hoffnungsvoll emporblühende Jugend, der alle die Erfahrungen des Lebens noch bevorstehen; ‚poor worm, thou art infected‘, sagt er vor sich hin, als er die ersten Regungen der Liebe bei seiner Tochter bemerkt. Und unter Shakespeares Händen wurde der Zauberer aus dem alten Theaterstück zu einem Symbol des Dichters, der mit seinem magischen Stab eine Welt von neuen Erscheinungen ins Leben ruft.

Wie es in jenem alten Stück mit den üblichen Clown-szenen beschaffen war, darüber können wir aus Ayrers *Sidea* keine Schlüsse ziehen. Die Clown-szenen nehmen zwar dort einen sehr breiten Raum ein, aber es läßt sich in Ayrers sonstigen Dramen noch deutlich erkennen, daß er, auch wo er im Gang der ernstesten Handlung sich im wesentlichen an seine Vorlage hält, doch mit den komischen Zwischenspielen ganz nach Willkür schaltet und solche, wie es ihn gerade gut dünkt, aus einem Stück ins andre überträgt. Jedenfalls herrscht hier nicht die mindeste Ähnlichkeit zwischen Ayrer und Shakespeare, der offenbar nach seiner gewöhnlichen Art — ebenso wie in ‚Was ihr wollt‘, ‚Viel Lärm um nichts‘ und anderwärts — sich die komische Handlung selber erfand.

In ihrem Mittelpunkt steht Caliban, ein von jeher vielbewundertes Geschöpf der freien Phantasie des Dichters, das den ästhetischen und philosophischen Erklärern einen unerschöpflichen Stoff zu immer neuen Betrachtungen gewährt. Schon Dryden äußerte sein Erstaunen darüber, wie der Dichter, der die Natur so treu wiedergibt, hier mit dem vollen Eindruck der Naturwahrheit ein Geschöpf schildert, das in der Natur kein Vorbild hat. Wir sahen schon, wie die ewig gleichen, unverbesserlichen, knechtischen Massen, die der Dichter in andern Dramen sich über den Schauplatz ergießen und ihn mit ihrem

rohen Geschrei erfüllen läßt, hier in einem symbolischen Vertreter verkörpert sind.¹ Man hat auch schon bei dem Verhältnis des Prospero zu Caliban an die Unterjochung der einheimischen Rassen in den neuentdeckten Ländern durch die europäischen Herrenmenschen gedacht. Auch die mannigfaltigsten anderen Beziehungen wurden schon in die shakespeareische Gestalt hineingeheimnißt; erwähnt sei nur das geistreiche Paradoxon Wilsons², wonach Shakespeare mit genialem Blick jenes Zwischengeschöpf zwischen der höchsten Affenart und der niedrigsten Menschenart geschildert habe, das die moderne Wissenschaft zwar postuliere, aber nicht nachweisen könne. In der Art, wie Wilson diesen Gedanken durchführt, ist er angeregt durch die geniale Dichtung, in welcher Browning den Caliban darstellt, wie er in das weite Meer hinausstartet und dabei seinen Gedanken über Zweck und Wert des Daseins nachhängt.³ Merkwürdig ist es, wie alle Neueren, die sich mit Caliban beschäftigen — auch Renan in seiner geistreichen Fortsetzung des Sturms — für das zum Sklavendienst verurteilte Halbtier eine gewisse mitleidige Sympathie an den Tag legen, die ganz gewiß beim Caliban ebenso wenig in den Absichten Shakespeares lag, wie beim Shylock. Die Frage, inwieweit das einzelne Individuum für sein Tun verantwortlich sei und inwieweit die Verhältnisse, in die es hineingestellt und unter denen es aufgewachsen ist, als mildernde Umstände gelten könnten, spielt hier ebensowenig eine Rolle, wie sonst bei Shakespeare. Feigheit, Bosheit, Hinterlist, bestialische Sinnlichkeit sind ihm angeboren und durch keinerlei zivilisatorische Versuche auszutreiben, er kann bloß durch Drohungen und durch körperliche Züchtigung im Zaum gehalten werden; seine Erklärung am Schluß des Stücks, er wolle in Zukunft vernünftig sein, kann man unmöglich ernsthaft nehmen. Bei alledem ist er doch nach Schlegels treffender Charakterisierung ein poetisches Geschöpf und steht höher als die zwei vulgären Gesellen, mit denen er sich verbindet, wie er denn auch im Gegensatz zu diesen prosaischen Burschen stets in Versen redet. Die Szenen, in denen dieses Kleeblatt

1) S. o. Bd. IV S. 170. 2) D. Wilson, Caliban: the Missing Link 1873. Ein Auszug bei Furness S. 381 ff. 3) Browning, Poetical Works vol. VII (Dramatis personae) S. 149 ff. Ein Auszug bei Furness S. 386 ff.

auftritt, gewähren in dem bunten Bild des Märchens eine heitere Abwechslung, wenn sie auch nicht mit dem urkräftigen Humor mancher Clownszenen aus früherer Zeit verglichen werden können, nur der lustige Gesang, mit dem Stefano auf der Bühne erscheint, fällt ganz aus der mild-resignierten Grundstimmung des ‚Sturms‘ heraus und erinnert in seiner liederlichen Ausgelassenheit an die Falstaffischen Zeiten.

Es ist naheliegend, den ‚Sturm‘ mit dem Geisterdrama aus Shakespeares Jugendzeit zu vergleichen. Im Sommernachts-
traum hatte der Dichter die Menschen heiter-ironisch dargestellt, als seien sie Spielbälle in den Händen neckischer Geister, hier hat er mit gereifter Lebenserfahrung in das Zaubermärchen einen tieferen Sinn gelegt. In bezug auf beide Dramen wurde schon die Vermutung ausgesprochen, sie seien ursprünglich für eine Hochzeitsfeier gedichtet; man könnte ja freilich eine solche Feier nicht auf eine sinnvollere Art durch ein Drama verherrlichen. Die Entstehung des ‚Sturms‘ brachte man früher mit den Festlichkeiten aus Anlaß der Hochzeit des Pfalzgrafen Friedrich und der Elisabeth Stuart im Februar 1613 zusammen. In der Tat wurde er damals von der Shakespearischen Schauspielgesellschaft vor dem neuvermählten Paare gespielt, aber wie sich aus dem betreffenden Dokument ergibt, spielte diese Truppe in den Festtagen am Hof auch noch dreizehn andere Stücke, unter andern seltsamerweise den Othello, der doch gewiß nicht als Hochzeitsfestspiel gedacht ist.¹ Zudem sahen wir ja auch, daß der ‚Sturm‘ schon im Jahre 1611 aufgeführt worden war. Als Beweisgrund für eine solche ursprüngliche Bestimmung des ‚Sturms‘ wird von manchen das Maskenspiel bezeichnet, mit welchem die Luftgeister dem jungen Paar Ferdinand und Miranda ihre Huldigung darbringen. Aber wir sahen schon — z. B. aus Anlaß des Timon von Athen — wie gern man damals die Gelegenheit ergriff, solche Maskenspiele in ein Drama einzuschieben, und wenn man die Verse betrachtet, so wird man es begreiflich finden, daß manche Kritiker sie nicht als Shakespearisch anerkennen wollen. Dafür scheint

1) Ein Abdruck des Verzeichnisses der Hofaufführungen bei diesem Anlaß in der Shakespear-Ausgabe von Delius 2, 814.

mir freilich kein genügender Grund vorzuliegen, doch ist es sehr wahrscheinlich, daß der Dichter die Verse ohne besondern animo niederschrieb, um dem Drängen der Kollegen nachzugeben, die auch in diesem Falle eine Ausstattungsszene haben wollten. Die Bühnenanweisung beim Erscheinen der Juno ,Juno descends‘ scheint darauf hinzudeuten, daß die Theateraktionäre bei den Aufführungen des ,Sturms‘ ebensowenig wie bei den Cymbelineaufführungen die vorhandene Flugmaschine unbenutzt stehen lassen wollten. Das Schönste bei dem Tanze der flüchtig verschwindenden Luftgeister ist, daß er dem Dichter Gelegenheit bietet, durch den Mund seines Prospero das letzte Ergebnis der eigenen Lebensweisheit in der reinsten, durchgeistigsten Form auszusprechen:

we are such stuff
As dreams are made of, and our little life
Is rounded with a sleep.

Shakespeares ,Heinrich VIII.‘ wurde am 29. Juni 1613 aufgeführt. Als bei dieser Aufführung am Schluß des ersten Akts der König als Gast bei dem großen Fest des Kardinals Wolsey erschien, geriet durch einen der Böllerschüsse, die entsprechend der vorhandenen Bühnenanweisung bei diesem Anlaß abgefeuert wurden, das Strohdach über dem Bühnenraum in Brand und das ganze Theater wurde durch das Feuer vernichtet. Über dieses Ereignis haben sich mehrere Berichte erhalten, die keinen Zweifel darüber bestehen lassen, daß das damals aufgeführte Drama identisch ist mit dem ,Heinrich VIII.‘, der zuerst in der Folio von 1623 im Druck erschien; in einem Bericht wird dies Drama als ein neues Stück bezeichnet.¹

1) Die Briefe von Lorkin, Wotton und Chamberlain, in denen über den Globetheaterbrand berichtet wird, sind in den meisten Ausgaben zitiert. Nach Wottons Bericht führte das Drama damals den Titel ,All is true‘, auch in dem Prolog — bei dem ebenso wie beim Epilog die Autorschaft Shakespeares zweifelhaft ist — wird Z. 9 ausdrücklich darauf hingewiesen, daß man in diesem Drama Wahrheit finden werde. Mit den Worten ,all is true‘ schließt auch der Refrain in einem Lied, in welchem der Brand in einem spöttischen Ton besungen wird, abgedruckt bei Collier, History I¹, 357f. Prolog und Epilog sollen nach der gewöhnlichen Ansicht für eine Aufführung im Blackfriarstheater bestimmt sein (Z. 12: Schilling als Eintrittspreis, Z. 24: The first and happiest hearers of the town), doch darf

Danach können wir annehmen, daß es nach den drei ‚Romances‘ entstand; wir müssen also auf die schöne Idee verzichten, daß Prospero, der seinen Zauberstab zerbricht, den Dichter selber bedeuten soll, der von der Poesie Abschied nimmt. Jedenfalls aber trägt ‚Heinrich VIII.‘ in Sprache und Stil durchaus die Merkmale der letzten Periode von Shakespeares Wirksamkeit. Auch zeigen die weitläufigen Bühnenanweisungen für die großen Staatsszenen, für den Krönungszug der Anna Boleyn, für die Taufe Elisabeths, für den Tanz der Genien im Gemach der Königin Katharina, daß die Neigung zu prunkvoller Ausstattung hier ebenso wie im ‚Sturm‘ und im ‚Cymbeline‘ hervorgetreten sein muß; die prächtigen Kostüme werden in Wottons Bericht noch besonders hervorgehoben. Dieser szenische Pomp hat offenbar zur Beliebtheit des Dramas im Zeitalter der Restauration und auch noch bis in unsere Zeit hinein beigetragen. Doch haben auch die Schauspieler sich von jeher gerne der großen Aufgaben bemächtigt, die ihnen dies Drama trotz aller seiner Zusammenhangslosigkeit darbot¹, nach einer alten Tradition war Lowin der erste Darsteller Heinrichs VIII. und wurde von Shakespeare selber einstudiert, der in diesem Falle sich im Jahre 1613 doch wohl längere Zeit in London aufgehalten haben mußte; Lowins Spielweise soll sich dann weiter auf Betterton, den berühmtesten Schauspieler der Restaurationszeit vererbt haben, der den Heinrich VIII. zu seinen Glanzrollen zählte. Nach dem Bericht in dem erwähnten Spottlied wäre auch Burbage bei der Aufführung beteiligt gewesen, er hätte dann vermutlich den Kardinal Wolsey übernommen, eine Rolle, die in der Schauspielerwelt mit Recht als ebenso bedeutend wie die des Titelhelden gilt und in unserer Zeit von Irving gespielt wurde.

Shakespeare verfaßte also nach einer Unterbrechung von etwa vierzehn Jahren wieder ein vaterländisches Historiendrama,

man daraus natürlich nicht mit Fleay (Life and Works of Shakespeare 1888 S. 251) schließen, daß unser Drama mit dem am 29. Juni 1613 im Globe-theater aufgeführten nicht identisch war. 1) Zeitgenössische Hinweise und Anekdoten, die sich auf die zahlreichen Aufführungen in der Restaurationszeit beziehen, bei Munro a. a. O. Die Zusammenhangslosigkeit wurde schon von Pepys (1664) verurteilt, der das Stück als ‚a thing made up of a great many patches‘ bezeichnet.

und zwar aus einem Gebiet, dessen theatralische Darstellung erst durch den Regierungsantritt Jakobs I. ermöglicht wurde, während im übrigen die ‚*chronicle histories*‘ schon etwas aus der Mode gekommen waren.¹ Er gestattete sich gegenüber den überlieferten Tatsachen die herkömmliche dichterische Freiheit; Ereignisse, die sich von 1522 bis 1544 erstrecken, sind nahe aneinander gerückt und außerdem ist auch innerhalb dieser Zeit die chronologische Reihenfolge mit souveräner Willkür umgestellt. Doch wird dadurch keineswegs die dramatische Geschlossenheit erreicht, durch die sich andere Shakespearische *chronicle histories*, vor allem ‚Richard III.‘ und ‚Heinrich V.‘ auszeichnen; auch die anderen Verfasser von solchen Königsdramen haben nur selten in dem Grade, wie dies Shakespear hier tat, sich auf die Vorführung einer Reihe von lose zusammenhängenden Ereignissen aus der Regierungszeit eines bestimmten Königs beschränkt. Sogar Ulrici, der bei allen andern Shakespearischen Dramen mit einer beneidenswerten Selbstgewißheit eine durchgehende Grundidee zu konstruieren versteht, muß gegenüber ‚Heinrich VIII.‘ die Waffen strecken. Aber doch hat der Dichter in dieser nachlässig verbundenen Szenenreihe Gestalten und Situationen herausgegriffen, bei deren Darstellung er sich in seiner vollen Größe zeigen konnte, vor allem dann, wenn er den Kardinal Wolsey und die Königin Katharina vor uns erscheinen läßt. Die Geschichte Wolseys, die ein so tragisches Beispiel von glänzendem Aufstieg und jähem Sturz darbietet, war natürlich schon früher von den Theaterdichtern als ein dankbarer Stoff aus der Chronik herausgegriffen worden von Chettle im Jahre 1602 und dann von Samuel Rowley in seinem bereits besprochenen Drama.² Während jedoch Rowley den protestantisch-pfaffenfeindlichen Standpunkt einseitig hervor-

1) S. o. S. 347 und Bd. IV S. 195. Die Verfasser der früheren Historiendramen ‚Sir Thomas Cromwell‘ und ‚Sir Thomas More‘ hatten es noch nicht gewagt, den König Heinrich VIII. persönlich auftreten zu lassen. Bei dem ‚Richard II.‘, welchen Forman am 30. April 1611 im Globetheater ansah (s. o. S. 546) handelt es sich vermutlich um ein älteres Stück; den Hauptinhalt bildeten der Aufstand des Jack Straw und die Kämpfe des Königs mit seinen Oheimen. 2) Mehrere Stellen im Prolog und Epilog, z. B. Prol. 16 über den Kerl im buntscheckigen Narrenrock, sind schon als polemische Auspielungen gegen Rowleys Drama aufgefaßt worden.

kehrt, weiß Shakespeare nach seiner lebenswahren Schilderung des prunksüchtigen und hochmütigen Kirchenfürsten doch unsere tiefste menschliche Teilnahme für die gefallene Größe zu erwecken. Dabei konnte Shakespeare es sich zunutze machen, daß in Holinsheds Chronik mehrere Abschnitte aus Cavendishs damals noch ungedruckter Biographie des Kardinals übergegangen waren, wodurch die geschichtliche Quelle in diesem Fall, ebenso wie früher bei ‚Richard III.‘ den Stoff in einer höheren künstlerischen Form darbot, als bei den meisten vaterländisch-historischen Dramen.

In Heinrichs Gattin Katharina fanden schon viele Leser verwandte Züge mit einer andern königlichen Gestalt aus den Dramen dieser Periode, mit der Hermione des Wintermärchens: dieselbe untadelhafte Reinheit, dieselbe tiefe Erregung über das schmachvolle Unrecht, das ihr der Gatte antut, dem sie stets in unwandelbarer Treue zugetan bleibt, aber doch selbst in der Erregung ein festes und sicheres Bewußtsein ihrer königlichen Würde; und auch hier wird der Charakter der Königin vor allem durch eine Gerichtsszene in großem Stil entfaltet. Aber bei allen diesen ähnlichen Zügen trägt doch auch diese letzte große Frauengestalt, die der Dichter schuf, durchaus ihr eigenes und selbständiges Gepräge: bei allem Mitgefühl, das der Dichter für sie erweckt, läßt er doch hindurchblicken, daß sie nicht die Frau war, um einen Heinrich VIII. an sich zu fesseln; auch die herben Züge ihres Wesens werden nicht verschleiert, und noch in der ergreifenden Szene, in der sie von dem Leben Abschied nimmt, vergißt sie nicht zu bestimmen, daß sie mit dem ganzen einer Königin zukommenden Zeremoniell begraben sein will.

Am eigentümlichsten und merkwürdigsten hat aber Shakespeare den Charakter des Königs behandelt. Er ist von allen den andern historischen Persönlichkeiten in seinen Dramen verschieden, denn diese alle wurden auf Grund der Andeutungen, die er in seinen Quellen fand, mit freier schöpferischer Phantasie gestaltet, ohne daß er bestrebt gewesen wäre, ein treues historisches Charakterbild auszumalen. Dagegen ist Shakespeares Heinrich VIII. eine fein ausgeführte Charakterstudie in der Art, wie sie dem modernen historischen Dramatiker als Ideal vor-

schwebt. Die Eigentümlichkeiten seiner unberechenbaren despotischen Natur, die Art, wie er sich bald behaglich gehen läßt, bald seine königliche Würde schroff geltend macht, und namentlich wenn er sich in trüber Stimmung befindet, für alle, die sich ihm nähern, gefährlich wird, das alles hatte auch schon Samuel Rowley mit unzulänglichen Kräften zu schildern versucht; auch ein solcher Einzelzug in der Charakteristik Heinrichs, wie der, daß er es liebte, auf einen Günstling gestützt in eine Versammlung zu treten, oder daß er im Unmut den Ausruf: ha! wiederholt auszustoßen pflegte, waren dort schon verwertet, und offenbar kam es dem Dichter zugut, daß über den König, der erst siebzehn Jahre vor Shakespeares Geburt gestorben war, noch eine lebendige Tradition fortbestand. Alle diese Züge sind mit so unmittelbarer Anschaulichkeit erfaßt, daß man meinen könnte, der König stehe leibhaftig vor uns, so wie er von Holbeins Meisterhand festgehalten wurde. Glänzend ist vor allem die Schilderung seiner tyrannischen Launenhaftigkeit in seinem Verfahren gegen Wolsey, den er erst mit Freundschaftsbeteuerungen überschüttet und mit dem er dann in einer lang hingezogenen Unterredung voll rätselhafter Andeutungen grausam spielt, bis er ihm endlich keinen Zweifel mehr läßt, daß seine Günstlingsrolle für immer beendet ist.

Alle diese großen Shakespearischen Züge sind jedoch, wie gesagt, über eine unzusammenhängende Szenenreihe verstreut. Der Prozeß Buckingham, der bis in den zweiten Akt hinein im Vordergrund des Interesses steht, bleibt ohne weitere Folgen, und wir erfahren auch nicht einmal, inwiefern der Angeklagte wirklich schuldig war. Die Art, wie Shakespeare die Geschichte der Erhöhung der Anna Boleyn neben der Geschichte des Scheidungsverfahrens gegen Katharina herlaufen läßt, ist schon wiederholt getadelt worden. Allerdings hat er es sich hier sehr bequem gemacht, indem er einen Teil der Handlung in Form eines Gesprächs zwischen zwei gänzlich farblosen Gentlemen vorführt, ein Verfahren, das er in ähnlicher Weise auch in einem andern Drama dieser Epoche, im Cymbeline, anwandte, wo er es ja gleichfalls mit der Straffheit des theatralischen Aufbaues nicht sehr genau nahm. Nur daß er im ‚Heinrich VIII.‘ dieses Auskunftsmittel sogar zweimal verwertet. Auch wurde

dem Dichter schon öfters vorgeworfen, daß er uns in dieser ganzen Szenenreihe in einer unklar schwankenden Stimmung lasse und unsere Sympathien nicht nach einer bestimmten Richtung lenke. Doch konnte dies bei dem gewählten Stoff unmöglich anders sein.¹ Das Mitgefühl mit der Königin, deren Lebensglück zertreten wird, ist um so stärker, da der Dichter uns über die wahre Natur der Gewissensbisse des Königs nicht im Zweifel läßt. Dabei bringt er aber doch seine Überzeugung zum Ausdruck, daß die Folgen dieser grausamen Trennung für das Land segensreich waren. Zwar hat er mit Recht Anna Boleyn gegenüber der edeln Dulderin Katharina im Hintergrund gelassen. Es ist eine wirkungsvolle, wenn auch an sich sehr unwahrscheinliche Erdichtung Shakespeares, daß der König die Hofdame der Königin zuerst bei dem großen Fest im Palast des Kardinals Wolsey erblickte, von welchem ein ausführlicher, farbenreicher Bericht bei Cavendish und danach bei Holinshed zu lesen war; wenn der König sich seiner künftigen Gemahlin hier im Maskengewand nähert, so ist das eine merkwürdige Reminiszenz an 'Romeo und Julia'. Anna Boleyn spricht in dieser Szene nicht mehr als anderthalb Zeilen und auch nachher erscheint sie nur noch einmal redend auf der Bühne. Den größten Nachdruck legt aber der Dichter darauf, daß aus dieser Verbindung durch die Geburt Elisabeths dem Vaterland eine glorreiche Zukunft erblühte, und es ist ein schönes Zusammentreffen, daß in der letzten Szene, die Shakespeare für die Bühne dichtete, das glückverheißende Kind zur Taufe getragen wird, das dem Vaterland eine neue Gestalt gab und auch dem Dichter, in dessen Werken sich diese Zeit am glänzendsten widerspiegelt, ihren königlichen Schutz gewährte. Begreiflich ist es, daß der Dichter hier nicht der Versuchung widerstehen kann, auf die künftige Größe Elisabeths prophetisch hinzudeuten und natürlich mußte der

1) Holinshed (III 778) charakterisiert diese Situation auf seine Weise ganz hübsch, wenn er sagt: Of this diuorse and of the kings mariage with the ladie Anne Bullongne men spake diuerselie; some said the king has doone wiselie, and so became him to doo in discharge of his conscience. Other euerwise iudged, and spake their fansies as they thought good; but when euerie man had talked inough, then were they quiet, and all rested in good peace.

königliche Schauspieler neben Elisabeth auch ihren glorreichen Nachfolger verherrlichen. Solche Prophezeiungen ex post waren den Renaissancepoeten aus ihrem Virgil geläufig und sie wurden von ihnen in der epischen Poesie gerne angewendet; im Drama war dieses bequeme und wohlfeile Effektmittel damals noch nicht abgenützt und es hat gewiß bei den Aufführungen eine große Wirkung getan.¹ Der Sprecher der Prophezeiung, der schon die sogenannte Jungfräulichkeit Elisabeths, dann die Einführung der Reformation, die Anfänge der englischen Kolonialpolitik und noch verschiedenes anderes voraussieht, ist der Erzbischof Cranmer, der erst im fünften Akt erscheint und nun völlig unerwartet eine der wichtigsten Personen des Dramas wird. Seine Tendenz, die vom Papsttum losgelöste englische Kirche mit der festländischen Reformationsbewegung in engere Berührung zu bringen, hat offenbar die volle Zustimmung des Dichters; für die Schilderung der Intrigen der Feinde Cranmers benutzte Shakespeare die Tendenzschrift des protestantischen Martyrologen Foxe, aus dessen Werk er früher schon die Entlarvung des Wunderschwinds in ‚Heinrich VI.‘ entnommen hatte.

Ein großer Teil der Shakespearekritiker ist der Ansicht, daß dies Drama nicht ausschließlich von Shakespeare herrühre, sondern zum größeren Teil von Fletcher verfaßt sei. Spedding der erste und zugleich auch der geistvollste und gründlichste, Verfechter dieser Meinung², will von den 2754 Versen des Dramas bloß 1176 Shakespeare zuschreiben. Sein Hauptargument ist metrischer Natur. Es war schon von dem Übergewicht der elfsilbigen überzähligen Blankverse in den Dramen Fletchers die Rede und so kommt denn auch in den Szenen des ‚Heinrich VIII.‘,

1) Von früheren dramatischen Beispielen wüßte ich bloß einen Chorgesang in *Dolce Marianna* und eine Stelle in dem anonymen *King John* namhaft zu machen, s. o. Bd. II S. 413 f., Bd. IV S. 597, sowie in Dekkers ‚*Whore of Babylon*‘ (s. o. S. 354). Hektors Prophezeiung der Gründung von London (Troinovant) in Heywoods ‚*Iron Age*‘ (ed. Pearson 3, 384) gehört möglicherweise erst in die Zeit nach ‚Heinrich VIII.‘. 2) Ein Neudruck seines zuerst 1850 erschienenen Aufsatzes in den *Transactions* der New Shakespeare Society 1874 Appendix, ebenda ein Aufsatz von Hickson, der unabhängig von Spedding zu demselben Ergebnis kam. Furnivalls Beitrag zu dieser Frage ebenda S. 24. Vgl. die Gegengründe von Delius im *Shakespeare-Jahrbuch* 14, 180ff.

die Fletcher zugeschrieben werden, ein solcher überzähliger Vers auf 1,7 Blankverse überhaupt, während in den unzweifelhaft Shakespearischen Szenen erst auf drei Blankverse ein überzähliger kommt, also dasselbe Zahlenverhältnis wie in den anderen Dramen Shakespeares aus letzter Zeit, wo ja die überzähligen Verse viel häufiger als in seinen früheren Dramen, wenn auch bei weitem nicht so oft wie bei Fletcher vorkommen. Ebenso würde auch, wie Furnivall hervorgehoben hat, noch ein anderes metrisches Argument zugunsten dieser Verteilung unter die beiden Dichter sprechen: während Shakespeare im Lauf der Zeit immer häufiger den Fluß der Rede ohne Pause aus einem Vers in den andern übergehen läßt, sind solche ‚unstopt lines‘ bei Fletcher weit seltener und dementsprechend ist auch das Verhältniß der unstopt lines zu den Versen mit Pause am Schluß in den Shakespeare zugeschriebenen Szenen wie 1 zu 2,03, dagegen in den Fletcher zugeschriebenen Szenen wie 1 zu 3,79. Daneben aber will Spedding auch stilistische Unterschiede bemerken: neben der kraftvollen Gedrängtheit in den Shakespearischen Szenen eine lässige Bequemlichkeit und ein lyrisches Verweilen bei den einzelnen Stimmungen in den Fletcherschen.

Die metrische Verschiedenheit der beiden Szenengruppen ist in der Tat unleugbar, vor allem wird jeder Leser zunächst den Eindruck haben, daß das Übergewicht der Blankverse mit überzähliger Silbe in der Fletcherschen Gruppe unmöglich auf Zufall beruhen kann. Und zwar um so mehr, da diese Verse auffallend häufig die Fletchersche Besonderheit zeigen, daß die letzte Silbe ein einsilbiges Wort ist, z. B. in der Szene, in welcher Buckingham zum Richtplatz geführt wird (II 1, 43): ‚Lord Surrey was sent thither, and in haste too‘ oder ebenda 122: ‚Fell by our servants, by those men we loved most‘, oft sogar ist diese überzählige Silbe derart, daß sie ohne Schaden für den Sinn auch wegfallen könnte, z. B. 143: ‚What may it be? You do not doubt my faith, sir?‘ In den unzweifelhaft Shakespearischen Szenen ist nicht nur der Prozentsatz der überzähligen Blankverse geringer, es sind auch derartige Fälle einer nachdrücklichen Hervorhebung der letzten Silbe verschwindend selten.¹

1) Mir sind bloß zwei Zeilen aufgefallen, die man hierher rechnen könnte: II 4, 130 und 169.

Weit weniger beweiskräftig sind die stilistischen Merkmale. Die angeblich unshakespearische Art der weitläufigen Gefühls-äußerung soll vor allem in der Szene, wo Buckingham auf den Richtplatz geführt wird und in dem letzten Gespräch Wolseys mit Cromwell hervortreten. Doch ist in diesen Szenen der Ton durch den Inhalt genügend erklärt, wenn auch ein solches längeres, betrachtendes Verweilen in einer wehmütigen Stimmung in Shakespeares späteren Dramen sonst nicht vorkommt; das letzte Beispiel bietet wohl Helena in ‚All’s well‘. Dagegen sprechen andere Gründe des Stils und noch mehr des Inhalts aufs entschiedenste gegen eine solche Trennung der Autorschaft. Die Szenen, die aus metrischen Gründen Fletcher zugeschrieben werden, vor allem die Szene, wo die Lords in das Kabinett des Königs vordringen (II 2), ferner der Besuch der zwei Kardinäle bei der unglücklichen Königin (III 1), dann die Sitzung des Staatsrats, wo der König unerwartet eintritt und den Erzbischof Cranmer in Schutz nimmt: das alles steht hoch über den sicher beglaubigten Leistungen Fletchers. Bei Szenen mit elegischem Grundton, wie Wolseys Gespräch mit Cromwell (III 2) und Katharinas Abschiedsbotschaft an den König (IV 3), könnte man vielleicht, wiewohl das ja auch sehr unwahrscheinlich wäre, an ein außergewöhnliches Emporwachsen des Dichters über sich selber glauben. Im übrigen aber kann das, was den angeblich Fletcherschen Szenen ihren Wert verleiht, durchaus nicht durch eine ungewöhnliche Steigerung der auch sonst bei Fletcher vorhandenen Vorzüge erklärt werden, es liegt vielmehr ganz außerhalb seiner Sphäre; die Art, wie der König über seine Gewissensbisse redet (II 2) und wie er den Mitgliedern des Staatsrats sein Mißvergnügen äußert (V 2) oder wie Katharina die lateinische Ansprache Wolseys unterbricht: das alles trägt Shakespearisches Gepräge; Charakter und Redeweise der auftretenden Personen stimmen durchaus mit den unzweifelhaft Shakespearischen Szenen überein, und es erscheint ausgeschlossen, daß Fletcher in diese Charaktere, wie Shakespeare sie in den vorhergehenden Szenen entworfen hatte, sich in einem solchen Grad hätte einleben und einfühlen können. Dies führt uns noch auf eine weitere Schwierigkeit, daß nämlich, die Richtigkeit der Speddingschen Einteilung vorausgesetzt, es sehr schwer ist, sich vorzustellen,

wie wir uns die gemeinsame Arbeit zu denken haben; bei der seltsamen Art, wie nach dieser Annahme die Anteile der zwei Dichter ineinander geschachtelt sind, ist kaum anzunehmen, daß hier eine Kompaniearbeit vorliegt in der Weise, wie das damals üblich war, ganz abgesehen davon, daß sonst nichts davon bekannt ist, daß Shakespeare sich jemals zu dieser Art der Arbeit herbeigelassen hätte. Ebenso unwahrscheinlich wäre jedoch angesichts dieser Sachlage die Annahme, daß Fletcher die von Shakespeare aus irgendeinem jetzt nicht mehr erkennbaren Grunde liegen gelassene Arbeit fortgesetzt und vollendet hätte. Spedding meint, Shakespeare habe vielleicht ein großes historisches Drama geplant, das die Losreißung Englands vom Papsttum darstellen sollte, seine Schauspielergesellschaft habe damals (1613) ein neues Drama zur Feier der Hochzeit des Pfalzgrafen mit der englischen Königstochter benötigt, Shakespeare habe nun sein bis etwa zur Mitte gediehenes Manuskript den Schauspielern übergeben und diese hätten Fletcher mit der Vollendung beauftragt. Fletcher jedoch habe sich dieser Aufgabe nicht recht gewachsen gefühlt, er habe daher das Drama nicht eigentlich vollendet, sondern durch Einschlebung von Ausstattungsszenen und auch von langen poetischen Gesprächen, wie sie seine Stärke waren, auf den gewöhnlichen Umfang eines Theaterstücks gebracht, in welchem sonach dasjenige, was nach Shakespeares Absicht in der Mitte stehen sollte, an das Ende kam. Jedoch ganz abgesehen davon, daß bei einer genaueren Betrachtung des Dramas diese gekünstelte Konstruktion sich als höchst unwahrscheinlich ergibt, so ist auch in dem Drama nicht der geringste Hinweis auf die Vermählung des Pfalzgrafen enthalten, wozu doch, wie Delius mit Recht bemerkt, die prophetische Rede Cranmers einen kaum zu umgehenden Anlaß geboten hätte. Und in der Tat fehlt auch ‚Heinrich VIII.‘ in dem jetzt noch erhaltenen Verzeichnis der Theateraufführungen, die am Hofe aus Anlaß jener Hochzeit veranstaltet wurden.¹ Ein weiterer Grund gegen die Autorschaft Fletchers liegt darin, daß er, der in seinen Dramen mehrmals Stellen aus Shakespeares Werken parodistisch verspottete, auch einmal seinen Spott gegen eine

1) S. o. S. 571.

solche Stelle im ‚Heinrich VIII.‘ kehrte, die angeblich von ihm selber herrühren soll.¹

Wie kam aber nun Shakespeare dazu, in einem Teil dieses Dramas die oben erwähnten, von seiner sonstigen Kunstübung abweichenden metrischen Eigentümlichkeiten zu entfalten? Darauf hat allerdings noch keiner der Kritiker, welche die Beteiligung Fletchers ablehnen, eine befriedigende Antwort gegeben; denn als eine solche kann es kaum bezeichnet werden, wenn Delius meint, Shakespeare gebrauche die Fletchersche Versform zuerst nur versuchs- und teilweise, ‚indem er in einigen Szenen die Metrik seiner sonstigen späteren Schauspiele beibehielt, in andern aber die noch freiere Metrik seines jüngeren Zeitgenossen als die zeitgemäße adoptierte‘. Es bleibt also doch eine unaufgelöste Schwierigkeit übrig: man muß es entweder unerklärt lassen, wie Fletcher zu all den poetischen Schönheiten oder wie Shakespeare zu all den elsilbigen Blankversen kam. Und wenn es auch viele gibt, die den metrischen Argumenten wegen ihrer statistischen Greifbarkeit den Vorzug vor den stilistisch-ästhetischen einräumen, die ja in der Tat der subjektiven Willkür einen größeren Spielraum lassen, so scheint mir doch aus dem obigen hervorzugehen, daß die stilistisch-ästhetischen Argumente in unserm Fall entschieden das Übergewicht haben.

Im Anschluß an ‚Heinrich VIII.‘ muß bemerkt werden, daß es noch zwei Stücke gibt, die im späteren Verlauf des siebzehnten Jahrhunderts von den Buchhändlern als gemeinsame Arbeiten Shakespeares und Fletchers bezeichnet wurden. Dieser Umstand hat offenbar bei manchen die Geneigtheit vergrößert, auch ‚Heinrich VIII.‘ für ein solches gemeinsames Werk zu halten, doch haben wir schon wiederholt gesehen, daß auf solche Attributionen der Buchhändler gar nichts zu geben ist. Das

1) Vgl. V 5, 34ff.:

In her days every man shall eat in safety
Under his own vine, what he plants etc.

und dazu die burleske Prophezeiung in ‚Beggars Bush‘ II 1, 116ff.:

Each man shall eat his own stol'n eggs and butter
In his own shade, or sunshine, etc.

deren parodistische Absicht bereits Seward bemerkte. Ward, der dazu neigt, an Fletchers Mitarbeiterschaft zu glauben, hat doch 2, 207 mit Recht darauf hingewiesen, daß diese Stelle dagegen spricht.

eine dieser Dramen hat sich nicht mehr erhalten; es wurde 1653 von dem Buchhändler Moseley unter dem Titel ‚The History of Cardenio by Mr. Fletcher and Shakespeare‘ ins Register eingetragen und war vielleicht identisch mit einem Drama ‚Cardenna‘ oder ‚Cardenno‘, das nach Ausweis der Hofrechnungen im Jahre 1613 von der Shakespearischen Truppe zweimal aufgeführt wurde. Nun brachte Theobald im Jahre 1727 ein Drama unter dem Titel ‚Double Falsehood or the Distressed Lovers‘ auf die Bühne und behauptete, er habe dies Werk nach einem Drama Shakespeares bearbeitet, das aus der Zeit stamme, da Shakespeare sich schon vom Theater zurückgezogen habe und das niemals aufgeführt worden sei; er habe für seine Bearbeitung eine Handschrift zugrunde gelegt, die einstmals eine natürliche Tochter Shakespeares von ihrem Vater als Geschenk erhalten habe. Die Handlung beruht auf der Geschichte des Cardenio, die Cervantes in den ersten Teil seines Don Quijote verwoben hat: die Geschichte eines Jünglings, den ein treuloser Freund um den Besitz seiner Geliebten betrügen will. Nun wäre es schon denkbar, daß Theobald wirklich ein handschriftlich erhaltenes Stück benutzte, und zwar eben jenen ‚Cardenio‘, von dessen Eintragung ins Register er gewiß ebenso wenig wußte wie von dem ‚Cardenno‘ aus dem Jahre 1613. Daß in diesem Jahr ein Drama aufgeführt wurde, dessen Stoff aus dem Don Quijote stammte, wäre an sich durchaus nicht unwahrscheinlich.¹ Aber auch diejenigen, die für Theobalds Drama an eine ältere Vorlage glaubten, wollten zwar Spuren der Manier Shirleys oder Fletchers erkennen, aber Shakespearische Bestandteile hat darin, soviel ich weiß, noch niemand finden wollen.

Dagegen ist ein Drama ‚The Two Noble Kinsmen‘ im Druck vorhanden, nach Angabe des Titelblatts verfaßt von den ‚memorable Worthies of their time Mr. John Fletcher and Mr. William Shakespeare‘ und ‚von den königlichen Schauspielern mit großem Beifall in Blackfriars‘ aufgeführt. Dies Drama erschien 1634, also achtzehn Jahre nach dem Tod Shakespeares und neun Jahre nach dem Tod Fletchers. Später, im Jahre 1679 fand es Eingang in die Gesamtausgabe der Dramen Beaumonts

1) S. o. S. 540f. Über Theobalds Drama vgl. Bradford in *Modern Language Notes* 25, 51ff.

und Fletchers, es blieb aber von den späteren Shakespeare-Folios ausgeschlossen, in die doch mehrere andere unechte oder zweifelhafte Stücke aufgenommen wurden. Die Frage, ob das Stück wirklich Shakespearische Bestandteile enthalte, wurde erst im Jahre 1833 von Spalding einer genaueren Betrachtung unterzogen.¹ Er suchte in ähnlicher Weise, wie dies nach ihm Spedding in seiner Untersuchung über ‚Heinrich VIII.‘ tat, die Anteile Shakespeares und Fletchers im einzelnen festzustellen und diejenigen, die später, als die ‚metrical tests‘ immer mehr in Aufnahme kamen, diese Arbeit fortsetzten, haben sich im wesentlichen mit Spalding einverstanden erklärt. Ich muß bekennen, daß ich aus ähnlichen Gründen wie beim ‚Heinrich VIII.‘ auch hier an eine gemeinsame Arbeit Shakespeares und Fletchers nicht glauben kann, denn wie dort die angeblich Fletcherschen Szenen für Fletcher entschieden zu gut sind, so sind hier die angeblich Shakespearischen Szenen für Shakespeare entschieden zu schlecht. Es ist die Geschichte von dem Freundespaar Palaemon und Arcite aus Chaucers *Canterbury Tales*, die uns schon wiederholt begegnet ist.² Die Wahl des Stoffs und die Anordnung der Grundlinien der Handlung wird Shakespeare zugeschrieben. Wir wollen nun weiter kein Gewicht darauf legen, daß der Stoff eigentlich nichts zu enthalten scheint, was einen Shakespeare zur Dramatisierung hätte anlocken können, denn die Wege des Genius sind unberechenbar. Keinenfalls aber hätte er die Erzählung Chaucers in einer so unglaublich widerwärtigen und rohen Art entstellt, wie dies besonders am Schluß des Dramas in einer Szene geschieht, die ihm von allen denen zugeschrieben wird, welche überhaupt an seine Mitarbeiterschaft glauben. Chaucer erzählt, wie der Wettbewerb des Palaemon und Arcite um die Hand der schönen Emilia durch ein Turnier entschieden werden soll, bei dem jeder der

1) Ein Neudruck von Spaldings Abhandlung in den Publikationen der New Shakespeare Society Ser. VIII Nr. 1. Ein Neudruck der Quarto von 1634 ebenda Ser. II Nr. 7, eine kritische Ausgabe mit Kommentar von Littledale Ser. II Nr. 8. Die ‚General Introduction‘ von Littledale (Serie II Nr. 15) sucht die Mitarbeiterschaft Shakespeares von neuem zu beweisen und gibt zugleich einen Überblick über die Ansichten aller früheren Kritiker.

2) S. o. Bd. III S. 569f., Bd. IV S. 232.

beiden Gegner sich einige Freunde als Mitkämpfer auswählt. Arcite bleibt im Turnier Sieger, die Hand Emilias wird ihm zugesprochen und er reitet triumphierend in die Stadt zurück, doch da tut er einen unglücklichen Sturz vom Pferde, der ihn das Leben kostet, und sterbend legt er seiner Geliebten ans Herz, wenn sie sich wieder vermählen wolle, dann möge sie seinen Freund und Nebenbuhler wählen. Der Dichter des ‚Wintermärchens‘ und des ‚Sturms‘ soll nun diese Erzählung mit der barbarischen Zutat versehen haben, daß nach den Bedingungen des Turniers der Unterliegende nicht nur die Braut verlieren, sondern außerdem noch samt seinen Mitkämpfern vom Scharfrichter geköpft werden solle; wir sehen schon vor uns, wie Palaemon sein Haupt auf den Block des Scharfrichters legt, als atemlos ein Bote herbeieilt, der Halt gebietet und das Unglück Arcites meldet. Aber auch abgesehen von diesem Fall, dem noch ähnliche, wenn auch nicht von so krasser Art beigelegt werden könnten, herrscht durch das ganze Drama, um Coleridges Ausdruck zu gebrauchen, ein ‚want of profundity in the thoughts‘, wie wir ihn, zumal bei dem gereiften Shakespeare nirgends finden. Allerdings begegnen uns in den Szenen, die Shakespeare zugeschrieben werden, einige Beispiele von packender, energisch zusammengedrängter Ausdrucksweise nach Shakespearischer Art, z. B. wenn der bescheidene Pirithous ausdrücken will, sein großer Freund Theseus bedürfe eigentlich seiner Hilfe nicht, *his ocean needs not my poor drops* (I 3, 7), oder wenn er beim Anblick des dürftig gekleideten Arcite ausruft: *Mark how his virtue like a hidden sun Breaks through his baser garments* (II 5, 23). Wir sahen früher schon, daß unter den Dichtern, deren Kunststil wir auf Grund genügenden Materials beurteilen können, eigentlich bloß Chapman in einzelnen glücklichen Augenblicken sich dieser prägnanten Shakespearischen Art annähert, und dies ist wohl auch mit ein Grund gewesen, warum Knight an eine Mitarbeiterschaft Chapmans glaubte.¹ Im übrigen soll die Frage, ob das Stück überhaupt

1) Bei der oben zitierten Stelle scheint es mir übrigens keinem Zweifel zu unterliegen, daß dem Verfasser die Worte aus *Taming of the Shrew* IV 3, 175f. vorschwebten: *And as the sun breaks through the darkest clouds, So honour peereth in the meanest habits.*

zwei Verfasser hat — eine Frage, über die sich manches für und wider sagen läßt —, hier nicht näher erörtert werden; die nähere Betrachtung will ich lieber auf einen späteren Abschnitt versparen, in dem ich zu beweisen hoffe, daß das Stück ganz in jener effektiv zugespitzten und dabei oberflächlichen Manier verfaßt ist, wie sie in der nachshakespearischen Zeit immer mehr überhandnahm.

*

*

*

So haben wir uns denn vergegenwärtigt, welche staunenswerte Fülle und Mannigfaltigkeit der Eindrücke in dieser großen Zeit des englischen Dramas den Londoner Theaterbesuchern sich darbot. Wenn auch vieles von diesem Reichtum verloren gegangen ist, so konnten wir doch etwa 225 Dramen besprechen, die von 1587 bis 1613 entstanden, es sind uns demnach aus jedem dieser Jahre durchschnittlich acht bis neun Dramen erhalten, die uns den Zustand der volkstümlichen Bühne vergegenwärtigen. Und bei Betrachtung der Theaterdichter bot sich uns eine Galerie der verschiedenartigsten Persönlichkeiten, die sich, durch keine Konvention gehemmt, frei entfalten konnten, aber doch überall ihre Abhängigkeit von Vorgängern und Kunstgenossen, wie auch von den umgebenden Kulturzuständen zeigten. Selbst der Allergrößte, der in seinen höchsten Offenbarungen wie aus der vierten Dimension in dies Getriebe hineinragt, erscheint doch wieder durch tausend Fäden damit verknüpft. Ehe wir aber die Geschichte des englischen Dramas nachdem Shakespeare ausgeschieden war, ins Auge fassen, müssen wir erst den Entwicklungsgang des Dramas in andern Ländern seit der Zeit um 1570 näher kennen lernen. Es wird dies auch erforderlich sein, um die Entwicklung des höfischen Maskenspiels und des Universitätsdramas in England zu verstehen, die mit dem Volksdrama in dieser Zeit seiner höchsten Blüte nur in sehr losem Zusammenhang standen.

Zeittafel

zur

Geschichte des englischen Dramas im Zeitalter Shakespeares.

a.=aufgeführt, e.=ins Buchhändlerregister eingetragen, g.=gedruckt. Die Jahreszahlen auf den Büchertiteln beziehen sich auf das damals in England maßgebende Marienjahr, z. B. 1600 = 25. März 1600 bis 24. März 1601. Wenn Eintragung und Druck im gleichen Jahr erfolgten, ist auf die Eintragung nicht besonders hingewiesen. Zu den Angaben mit * vgl. Bd. III dieses Werks.

c. 1570. Heywood geb. Middleton geb.

1572. *Königliche Verordnung über die Vagabunden. Tassos Aminta in Ferrara a. Dekker geb.? Bartholomaeusnacht. Jodelle †.

1573. *New Custom g. *Aufführung des Paternosterspiels in York.

c. 1573. Ben Jonson geb.

1574. John Day geb. Schutzbrief für die Truppe des Grafen Leicester. Italienische Schauspieler am Hofe.

1575. *Gascoignes Glass of Government g. Das Fest in Kenilworth. Greene in Cambridge. Plünderung Antwerpens durch die Spanier.

c. 1575. Marston geb.

1576. Common Conditions e. *Tide Tarrieth no Man g. Bau des ‚Theatre‘ und vielleicht des ‚Curtain‘. Wilcox predigt gegen die Schauspiele.

1578. Sidney's Lady of May a. *Tom Tiler g. Whetstones Promos and Cassandra g. *All for Money g. Stockwood predigt gegen die Schauspiele. Die Truppe des Drusiano Martinelli in London. Erste Ausgabe von Holinsheds Chronik.

1579. Legges Ricardus III. a. Lylys Euphues I. g. Northbrookes Streitschrift. Gossons School of Abuse. Lodges Defence of Poetry. Erste Ausgabe des Plutarch von North. Fletcher geb.

1580. Die Pamphlete des Eutheo. Lylys Euphues II. g. Drakes Rückkehr von der Weltumseglung.

c. 1580. Spensers neun Komödien.

1581. *Conflict of Conscience g. Watsons Antigone-Übersetzung a. und g. Riches Fairwell g. Tassos Aminta g. Marlowe in Cambridge. *Gesamtausgabe der Seneca-Übersetzungen.

1582. Triumphs of Love and Fortune a. Gossons Plays Confuted g. Darin Three Ladies of London erwähnt. Shakespeares Vermählung.

1583. Gründung der Schauspielertruppe der Königin. Das Unglück in Paris Garden. Laski und Giordano Bruno in Oxford. Greene wird in Cambridge Magister. Massinger geb. Shakespeares Tochter Susanna geb. vor 1584. *Abschaffung der Fronleichnamsspiele in Worcester.

1584. Munday's Bearbeitung des Fedele e. Wilsons Three Ladies of London g. Peeles Arraignment of Paris g. Lylys Campaspe und Sappho g.

Shakespeares Sohn Hamnet und Tochter Judith geb. *Spiel von der Zerstörung Jerusalems in Coventry.

1585. Lylys Galathea e.? Kiechel in London. Englische Komödianten in Helsingör.

c. 1585. Beaumont geb.

1586. Ford geb. Sir Philip Sidney †

1586/87. Zweite Ausgabe von Holinsheds Chronik.

1587. Marlowe wird in Cambridge Magister. Das deutsche Faustbuch. Maria Stuart †.

1588. Erste Erwähnung von Marlowes Tamburlaine. Sulla a. Misfortunes of Arthur a. und g. Greenes Pandosto g. Tarlton †. Field geb. Kampf gegen die Armada.

c. 1588. Kyds Spanish Tragedy a. Marlowes Faust a.

Spätestens 1588 Famous Victories of King Henry V. a.

1589. Triumphs of Love and Fortune g. Puttenham's Art of English Poesy. Nashs Vorrede zu Greenes Menaphon (Erwähnung des älteren Hamlet). Der Marprelate-Streit.

1590. Tamburlaine g. Wilsons Three Lords and Three Ladies of London g. Sidneys Arcadia g. Lodges Rosalinde g. Spensers Fairy Queen Teil I g. Guarinis Pastor fido a. und g.

c. 1590. Greenes Dramen a. Shakespeares Erstlingsdramen a. Marlowes Rich Jew of Malta a. Fair Em a. Verbot der Aufführungen der Chorknaben von St. Paul.

1591. Jack Straw a.? Hunting of Cupid e. Endymion g. Der anonyme King John g. Die erste Übersetzung von Tassos Aminta g. Haringtons Ariost g.

1592. 19. Febr. Beginn von Henslowes Aufzeichnung der Aufführungen. A Knack to Know a Knave a. Will Summer a. (vgl. Nash ed. M^c Kerrow 4, 418). George a Greene a. Soliman and Perseda e. Galathea g. Midas g. Arden of Feversham g. Greenes Groatsworth of Wit g. Die Übersetzung von Garniers Marc Antoine von der Gräfin von Pembroke g. Greene †.

1593. Marlowes Massacre at Paris a. Marlowes Edward II. e. Peeles Edward I g. Jack Straw g. Shakespeares Venus and Adonis g. Marlowe †.

1594. Der anonyme Lear a. Comedy of Errors a. Munday's John a Kent a. Famous Victories of King Henry V. e. Loctrine e. Lylys Mother Bombie g. Marlowes Dido g. Peeles Battle of Alcazar g. Lodges Wounds of Civil War g. Wilsons Cobblers Prophecy g. Titus Andronicus g. 2 Heinrich VI. g. Taming of a Shrew g. Der anonyme Richard III g. A Knack to Know a Knave g. Selimus g. A Looking-glass for London g. Greenes Friar Bacon und Orlando g. Wars of Cyrus g. Daniels Cleopatra g. Shakespeares Lucretia g. Kyds Übersetzung von Garniers Cornélie g. Kyd †.

c. 1594. Shakespeares Richard III., Kaufmann von Venedig, Sommernachtsstraum, Romeo a.

1595. A Knack to Know an Honest Man a. Edward III. e. 3 Heinrich VI. g. Peeles Old Wives' Tale g. Loctrine g. Wilsons Pedlars Prophecy g. Sidneys Defence of Poesy g. Daniels Civil Wars g.

c. 1595. Der anonyme Richard II. a.

1596. Chapmans Blind Beggar a. Heywoods Four Prentices a. Edward III. g. A Knack to Know an Honest Man g. Spensers Fairy Queen Teil II g. Hunnis †. Peele †. Shirley geb.

1596—1599. Porters Wirksamkeit.

1597. Chapmans Humorous Day's Mirth a. Nashs Isle of Dogs a. First Part of Jeronimo a. Shakespeares Richard III. g. Romeo (Raubausgabe) g. Richard II. g. Buc zum Nachfolger Tilneys designiert. Beginn von Henslowes Aufzeichnungen über seine Geschäfte mit den Playwrights. Draytons Heldenbriefe g.

c. 1597? Jonsons The Case is Altered a.

1598. Every Man in his Humour a. Haughtons A Woman will have her will a. Robert, Earl of Huntington a. Merchant of Venice e. Chapmans Blind Beggar g. Mucedorus g. Greenes King James IV. g. Love's Labour's lost g. 1 Henry IV. g. Famous Victories of King Henry V. g. Meres Palladis Tamin g. (Titus Andronicus, Romeo, King John, Richard II., Richard III., Henry IV., Errors, Two Gentlemen, Love's Labour's lost, Love's Labour's won, Midsummer Nights Dream, Merchant erwähnt). Jonsons Duell und Gefängnis. Brandons Octavia g. Marstons Satiren g. Chapmans Ilias I g.

c. 1598. Merry Wives a.

1599. Marstons Antonio and Mellida und Bearbeitung des Histriomastix a. Jonsons Every Man out a. Shakespeares Henry V. and Caesar a. Dekkers Shoemaker's Holiday und Fortunatus a. Patient Grissill a. Sir John Oldcastle a. Kriminaltragödien a. (vgl. Bd. IV S. 238). Heywoods Edward IV. e. A Warning for Fair Women g. Clyomon and Clamydes g. George a Greene g. Peeles David and Bethsabe g. Greenes Alphonsus g. Romeo g. (zweite Ausgabe). Chapmans Humorous Day's Mirth g. Jonsons ,The Case in Altered' von Nash erwähnt. Errichtung des Globetheaters. Platter in London. Shakespeares Wappen. Sein Sohn Hamnet †. Edmund Spenser †.

1600. Marstons Jack Drum's Entertainment a und e. Chettle's Blind Beggar a. Lust's Dominion a.? Grim the Collier a.? Jonsons Every Man in his Humour e. Larum for London e. Captain Thomas Stukeley e. Shakespeares Much Ado und As you like it e. The Maids Metamorphosis g. The Wisdom of Doctor Dodypoll g. Look about you g. Merchant of Venice und Midsummer Night's Dream g. 2 Henry IV. g. Henry V. g. Heywoods Edward IV. g. Dekkers Shoemaker's Holiday und Fortunatus g. Sir John Oldcastle g. The Weakest goes to the Wall e. Jonsons Every Man out g. Baukontrakt des Fortunatheaters. Der Clifton-Prozeß. Tourneurs Transformed Metamorphosis g. Calderon geb.

c. 1600. Erneutes Auftreten der St. Paulstruppe.

1601. Jonsons Poetaster a. und e. Dekkers Satiromastix a. und e. Marstons What you Will a. Shakespeares Hamlet a.? Marlowes Faust e. Lylys Woman in the Moon und Love's Metamorphosis g. Robert, Earl of Huntington g. Jonsons Every man in his Humour und Cynthias Revels g.

Yaringtons Two Tragedies in One g. Nash †. Essex †. c. 1601. William Percy. c. 1601? Chapmans May-Day, All Fools und Sir Giles Goosecap a.

1602. Shakespeares What you will a. Sir Thomas Wyatt a. Shakespeares Hamlet e. Shakespeares Merry Wives g. How a Man may Choose g. Larum for London g. Thomas Lord Cromwell g. Jonsons Poetaster g. Dekkers Satiromastix g. Middletons Blurt g. Zusätze zur Spanish Tragedy g. Zahlung für Zusätze zu Marlowes Faust. Die erste Übersetzung von Guarinis Pastor fido g. Gerschow in London.

1603. Heywoods Woman Killed with Kindness a. Chettles Hoffman a. Jonsons Sejanus a. Shakespeares Troilus e. Shakespeares Hamlet g. (Raubausgabe). Patient Grissill g. Philotus g. Elisabeth †. Jakob I. stellt die Shakespearesche Truppe unter seinen Schutz. Florios Montaigne-Übersetzung g.

1603/4? All's Well that Ends Well a.

1603 oder 4. Children of the Revels to the Queen.

1604. Shakespeares Othello und Measure for Measure a. Honest Whore a. und g. Trial of Chevalry e. Marlowes Faust g. Shakespeares Hamlet g. (zweite Ausgabe). Wit of a Woman g. Middletons Black Book g. (darin Merry Devil of Edmouton erwähnt).

c. 1604. Shakespeares Lear a.

Vor 1605. Every Woman in her Humour a. Dumb Knight a.

1604 oder 5. Westward Ho a.

1605. Jonsons Volpone a. Eastward Ho a. und g. Shakespeares Henry V. bei Hof a. Chapmans Gentleman Usher a. First Part of Jeronimo g. Der anonyme Lear g. Captain Thomas Stukeley g. Ben Jonsons Sejanus g. Chapmans All Fools g. Dutch Courtesan g. Fair Maid of Bristow g. London Prodigal g. S. Rowleys When you See me you Know me g. Heywoods Play of Queen Elizabeth g. Trial of Chevalry g. Daniels Philotas. Erlaß gegen die Aussprechung heiliger Namen auf der Bühne. Pulververschwörung. Cervantes Don Quijote Teil 1. g. Ayler †.

c. 1605. The Widow's Tears a.? The Lovesick King a.?

1606. Shakespeares Macbeth a.? Nobody and Somebody e. Sir Giles Goosecap g. The Return from Parnassus g. Marstons Parasitaster g. Chapmans Gentleman Usher und Monsieur d'Olive g. Days Isle of Gulls g. Wily Beguiled g. Lyly †. Davenant geb. Corneille geb.

1607. Barrys Ram Alley a. Shakespeares Lear e. Middletons Trick to Catch the Old one und Family of Love e. Merry Devil of Edmouton e. Heywoods Woman Killed with Kindness g. Sir Thomas Wyatt g. Marstons What you will g. Westward Ho g. Northward Ho g. Middletons Michaelmas Term und Phoenix g. Puritan g. Sharpams Fleire und Cupid's Whirligig g. Fair Maid of the Exchange g. Wilkins' Miseries of Enforced Marriage g. Jonsons Volpone g. Beaumonts Woman Hater g. Dekkers Whore of Babylon g. Travels of the Three English Brothers g. Chapmans Bussy d'Ambois g. Barnes' Devils Charter g. The Revenger's Tragedy g. Children of the King's Revels in Whitefriars.

1608. Chapmans Byron a. und g. Shakespeares Antony and Cleopatra e. Pericles e. Days Humour out of Breath und Law Tricks g. Middletons Trick to Catch the Old one, Mad World, Family of Love, Your five Gallants g. Yorkshire Tragedy g. Merry Devil of Edmonton g. Dumb Knight g. Heywoods Lucrece g. Shakespeares Lear g. Milton geb. Shakespeares Enkelin geb.

c. 1608/9. Fletchers Faithful Shepherdess a. Heywoods Four Ages a. Shakespeares Coriolanus und Timon of Athens a.?

1609. Jonsons Epicoene a. Beaumonts und Fletchers Scornful Lady a. Barrys Ram Alley e. Masons Muleassus e. Jonsons The Case is altered g. Shakespeares Troilus g. Pericles g. Armins Two Maids of More-clake g. Every Woman in her Humour g. Shakespeares Sonette g.

Spätestens 1610. Der umgearbeitete Mucedorus a.

1610. Jonsons Alchemist a. Masons Muleasses g. Histriomastix g. Die Shakespearische Truppe in Blackfriars. Die Children of the Queens Revels in Whitefriars. Die Schauspielertruppe des Herzogs von York.

c. 1610. Fields A Woman is a Weathercock a. Chapman Bussy's Revenge a. Shakespeares Cymbeline a. Beaumonts und Fletchers Maid's Tragedy, Philaster, King and no King a.

1610/11. Formans Aufzeichnungen.

Spätestens 1611 Fields Amends for Ladies a. Beaumonts und Fletchers Coxcomb und Cupid's Revenge a.

1611. Shakespeares Tempest und Winter's Tale a. Jonsons Catilina a. und g. Second Maiden's Tragedy a. Fields A Woman is a Weathercock e. Chapmans May-Day g. Barrys Ram Alley g. Tourneurs Atheist's Tragedy g. The Roaring Girl g. Vollständige Ausgabe von Chapmans Ilias. Otto von Hessen-Kassel in London. Scala, Teatro delle favole rappresentative g.

c. 1611. Beaumonts und Fletchers Knight of the Burning Pestle a.

1612. Dekkers If it be not good &c. a. und g. Websters Vittoria Corombona a. und g. Chapmans Bussy's Revenge e. Jonsons Alchemist g. Fields A Woman is a Weathercock g. Daborne Christian Turned Turk g. Prinz Heinrich †. William Shakespeare of Stratford upon Avon als Zeuge vor Gericht.

c. 1612. Daborne Poor Man's Comfort a.

Spätestens 1613 Beaumonts und Fletchers Captain a.

1613. Tailors The Hog has Lost his Pearl a. Shakespeares Henry VIII. a. Beaumonts und Fletchers Honest Man's Fortune a. Cardenio a. Chapmans Bussy's Revenge g. The Insatiate Countess g. Brand des Globetheaters. Baukontrakt für das Hopetheater. Daborne Briefwechsel mit Henslowe. Shakespeare als Verfasser einer Devise. Vermählung der Prinzessin Elisabeth mit dem Pfalzgrafen.

Frühestens 1613. Wentworth Smiths Hector of Germany a.

Spätestens 1614. Beaumonts und Fletchers Four Plays in One a? Websters Duchess of Malfi a.

Erklärung der abgekürzten Zitate.

NB. Die wichtigsten bibliographischen Angaben über Chapman, Dekker, Heywood, Jonson usw. findet man stets an der Stelle, wo zuerst ein Drama des betreffenden Dichters besprochen wird.

Allott: *England's Parnassus* ed. Crawford, Oxford 1913. — *Apocrypha* s. Brooke. — Ayres, J.: *Opus theatricum* 1618; Neudruck: Stuttgart, Literarischer Verein, Nr. 76. Neudruck der „schönen Sida“ auch bei A. Cohn, *Shakespeare in Germany* (1865) S. 1ff. — Baskervill, Charles R., *English Elements in Jonsons Early Comedy*. University of Texas 1911. — Boswell-Stone, W. G.: *Shakespeares Holinshed*, London 1896. — Bradley, A. C.: *Shakespearean Tragedy. Lectures on 'Hamlet', 'Othello', 'King Lear', 'Macbeth'*. London 1904. — Brandes, Georg: *William Shakespeare*. 2. Aufl. München 1898. — Brooke, C. F. T.: *The Shakespeare Apocrypha*, Oxford 1908. — *Calendar of State-Papers and Manuscripts relating to English Affairs*. London 1864ff. — *Cambridge History of English Literature* ed. by A. W. Ward and A. R. Waller. Vol. V u. VI (*The Drama to 1642*). Cambridge 1910. — Collier, J. P.: *History of English Dramatic Poetry to the Time of Shakespeare and annals of the Stage*. 3 Bde. London 1831. — Delius, N.: *Shakespeares Werke*, herausg. von N. D. 2 Bde. Elberfeld 1872. — Drummond, W. of Hawthornden. Vgl. Ben Jonson's *Conversations with D.* ed. Laing. Shakespeare Soc. 1842. — Dyce: *Shakespeare's Works* ed. A. D. 2 ed. London 1864—67. — Eckhardt, E.: *Die Dialekt- und Ausländertypen des älteren englischen Dramas*. I. Dialekttypen 1910. II. Ausländertypen 1911 (*Materialien* Nr. 27 u. 32). — *The Eversley Shakespeare* ed. C. H. Herford. 10 Bde., London 1901—3. — Fischer, Kuno: *Shakespeares Charakterentwicklung Richards II.* 2. Aufl. Heidelberg 1889. — Fleay, F. G.: *A Chronicle History of the London Stage 1559—1640*. London 1890. — Derselbe: *A Biographical Chronicle of the English Drama 1559—1642*, 2 Bde., London 1891. — Furness, H. H.: *A New Variorum Edition of Shakespeare*. Noch nicht abgeschlossen, ohne Numerierung der Bände, deren jeder ein Drama enthält. — Gayley, Ch. M.: *Representative English Comedies &c.* Vol. I. New York 1903, vol. II 1913. — Greg, W. W.: *A List of English Plays written before 1643 and printed before 1700*. London 1900. — Derselbe: *A List of Masques, Pageants &c., supplementary to a List of English Plays*. London 1902. — Derselbe s. Henslowe. — Hazlitt-Dodsley = *A Select Collection of English Plays*, originally published by R. Dodsley, 4th ed. . . . by W. C. Hazlitt. 15 Bde. London 1874—76. — Henslowe's *Diary* ed. W. W. Greg. Part I Text, Part II Commentary. London 1904, S. — *Henslowe Papers being Documents Supplementary to Henslowe's Diary* ed. W. W. Greg. London 1907. — Herford, Charles H.: *Studies in the Literary Relations of England and Germany*. Cambridge 1886. — Hunt s.

S. 152. — Jonson: *Conversations* s. Drummond. — Koeppel, E.: *Studien II. Quellenstudien zu den Dramen Ben Jonsons, John Marstons und Beaumonts und Fletchers*, Erlangen u. Leipzig 1895 = *Münchener Beiträge* XI. — III. *Quellenstudien zu den Dramen George Chapmans, Philip Massingers und John Fords*, Straßburg 1897 = *Quellen und Forschungen*, Heft 82. — Lamb, Charles, s. Bd. IV S. 122. — Maas, H.: *Äußere Geschichte der englischen Theatertruppen 1555—1642*, Louvain 1907 = *Materialien* Bd. 19. — Manningham, John: *Diary* ed. Bruce. Camden Society 1868. — *Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas...* Begründet und herausg. von W. Bang, Bd. 1 ff., Louvain 1902 ff. — Meres, F.; die hierher gehörigen Stellen abgedruckt in: *Elizabethan Critical Essays* ed. G. G. Smith, Oxford 1904. — Munro, John: *The Shakespeare Allusion-Book*. 2 Bde. London 1909. — Nares, R.: *A Glossary, or Collection of Words, Phrases...* in the Works of English Authors, particularly Shakespeare and his Contemporaries, Stralsund 1825. — Nash, Th., *Works* ed. Mc. Kerrow. 5 Bde. London 1904—10. — *Old Plays* = Bullen A. H. *Collection of Old English Plays*, 4 Bde., London 1882—84. — Painter, William: *Palace of Pleasure* ed. Jacobs. 3 Bde. London 1890. — Parrott s. S. 85. — Penniman, J. H.: *The War of the Theaters 1897* (Univ. of Pennsylvania, Series in Philology &c. Vol. IV no. 3). — Pollard, Alfred W.: *Shakespeare Quartos and Folios*. London 1909. — *Publications* = P. of the Modern Language Association of America. — Raleigh, Sir Walter: *Shakespeare (English Men of Letters)* repr. London 1907. — *Roxburghe Ballads* ed. Ebsworth für die Ballad Society Bd. VIII Teil 1, 1897. — *Schauspiele der englischen Komödianten*, herausg. von W. Creizenach, Berlin u. Stuttgart o. J. (1889) = *Deutsche Nationalliteratur* usw. Bd. 23. — Schelling, Felix: *Elizabethan Drama 1558—1642*. 2 Bde., Boston 1908. — *Shakespeares Werke* ed. Ulrici vgl. S. 553. — Simpson, Richard: *The School of Shakespeare*. 2 Bde. London 1878. — Small, R. A.: *The Stage-Quarrel between Ben Jonson and the so called Poetasters*. Breslau 1899 = *Forschungen zur engl. Sprache u. Litt.* Heft I. — Stoll, E. E.: *John Webster*. Boston 1905. — Swinburne, A. Ch.: *The Age of Shakespeare*, 2 Impr. London 1909. — Derselbe: *A Study in Shakespeare*, 5 Impr. London 1909. — Thorndike, A. H.: *Influence* s. S. 549. — Derselbe: *The Relations of Hamlet to Contemporary Revenge Plays* = *Publications of the Modern Language Association of America* 1902, S. 125—220. — Ward, Sir A. W.: *A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne*. New Ed., 3 Bde., London 1899.

Berichtigungen

zum vierten und fünften Band.

Bd. IV S. 88. Das angebliche Sophokleszitat in *A Knack to Know a Knave* findet sich, wie mir Mc Kerrow freundlichst mitgeteilt hat, schon in *Greenes Card of Fancy* (Works ed. Grosart 4, 14), woraus auch noch einige andere Stellen im ‚Knack‘ entlehnt sind. — S. 91. Wie mir gleichfalls Mc Kerrow mitgeteilt hat, stammt die Äußerung über die zwei Arten der Dichter nicht von Webbe, sondern ist aus Georg Fabricius, *De arte poëtica* übersetzt. — S. 208. Ebenso verdanke ich Mc Kerrow den Hinweis darauf, daß die ‚Tragödie von Sir Richard Grenville‘ kein dramatisches Werk ist. — S. 265. An die Spitze des Verzeichnisses gehört: ‚Edmund Ironside‘ (981—1016), handschriftlich erhalten; vgl. *Old English Plays* 2, 420. — S. 292 Z. 8 lies: Westward Ho. — S. 432 Anm. 2. Das Wort ‚orchestra‘ auf dem Schwantheaterbild hat offenbar noch nicht die moderne Bedeutung ‚Standort der Musiker‘. — S. 490. Peele starb 1596; vgl. *Shakespeare-Jahrbuch* 47, 257. — Zu S. 627 Z. 19 s. o. Zeittafel 1592.

Bd. V S. 3 Z. 20 lies: dreiundvierzig.

Register

zu Band IV und V.

Vorbemerkung. Die Anfertigung dieses Registers hatte Herr cand. phil. P. Haas übernommen und war damit bis etwa zur Hälfte von Bd. IV gelangt, als er wegen Erkrankung seine Arbeit einstellen mußte. Ich habe daraufhin, um keine Verzögerung eintreten zu lassen, mich selber dieser Arbeit unterzogen und auch einiges von dem Zettelmateriale des Herrn Haas benutzt. Mein Bestreben ging dabei nicht auf Vollständigkeit, sondern nur auf Hervorhebung des Wesentlichsten. — A. = Anmerkung.

Admiralstruppe IV 463.
 — in der Zeit von 1599—1603 V 107 f.
 — tritt in die Dienste des Prinzen von Wales V 275.
 — erhält den Pfalzgrafen Friedrich zum Protektor V 474.
adycyons IV 82.
Adynaton IV 380.
Akteinteilung IV 281 f.
Alchemie IV 131.
The Alchemist s. Jonson.
Alexander and Campaspe s. Lyly.
Alexander und Ludwig IV 230.
Alleyne, Edward IV 99, 179, 453 f., 465.
 —, —, als Barabas IV 514.
 —, —, als Orlando IV 555.
Alliteration IV 367.
Allott, Englands Parnassus IV 111, 535; V 194.
All's Well that Ends well s. Shakespeare.
Alphonsus s. Greene.
Amadis-Roman IV 18 f., 229 f.
Amends for Ladies s. Field.
Annen IV 352.
Anachronismen IV 177—180.
Anaphora IV 391.
Anglophile Eutheo s. Munday, Anthony.
Anonyme Dramen. Unmöglichkeit, die Verfasser zu ermitteln IV 622 f.; V 70.
Antithesen IV 392 f.
Antonio and Mellida s. Marston.
Antony and Cleopatra s. Shakespeare.

Apertes IV 313.
Apulejus, Der goldene Esel des — IV 18, 255; V 27 A.
Arden of Feversham IV 616—623.
Ariost, sein Orlando furioso die Quelle von Greenes Drama IV 553.
 —, Episode von Ariodante und Ginevra V 126 f.
 —, Suppositi IV 687.
Armin, Robert, The Two Maids of More-clacke V 323—325.
The Arraignment of Paris s. Peele.
Astrologie IV 131.
As you like it s. Shakespeare.
The Atheist's Tragedy s. Tourneur.
Aurelio und Isabella, Roman IV 227 A.
Ayrer, Jakob. Entlehnt Effekte der englischen Clowns IV 337, 339.
 —, —, bearbeitet englische Singspiele IV 356.
 —, —, Peeles Mahomet IV 574.
 —, —, Machins Dumb Knight V 361.
 —, —, seine 'Schöne Sidea' mit Shakespeares Sturm verwandt V 565.

Bacon, Sir Francis, Lord Verulam, Anteil an den Misfortunes of Arthur IV 633.
 —, —, Über die Schauspielkunst IV 487.
Bandello, Novellensammlung IV 221 bis 223, 264; V 68, 192, 515.
Barabas s. Marlowe, The Rich Jew of Malta.
Barksted, William, vermutlich Verfasser der Insatiate Countess V 502.

Barnes, Barnaby, The Devil's Charter V 381—383.
Barry, Lording, Ram Alley IV 69; V 321 f.
Bartholomew Fair s. *Jonson*.
The Battle of Alcazar s. *Peele*.
Beaumont, Francis und *Fletcher, John*, Anfänge ihrer Laufbahn V 340 f.
 — —, gemeinschaftliche Wirksamkeit IV 79—81; V 517—525.
 — —, metrische Eigentümlichkeiten V 523 f.
 — —, *Moral* IV 139, 143.
 — —, Gesamtausgaben IV 80, 108; V 340.
 — —, *The Captain* IV 257; V 544.
 — —, *The Coxcomb* V 542—54.
 — —, *Cupid's Revenge* V 532—534.
 — —, *Four Plays in One* V 534 bis 536.
 — —, *The Honest Man's Fortune* V 545 f.
 — —, *A King and no King* V 529 bis 531.
 — —, *The Knight of the Burning Pestle* IV 227; V 538—542.
 — —, *The Maid's Tragedy* V 526 bis 528.
 — —, *Philaster* V 528 f.
 — —, —, angeblicher Einfluß auf Shakespeare V 549.
 — —, *The Scornful Lady* V 536 bis 538.
 — —, *The Woman Hater* IV 256 f; V 341—344.
Beleuchtung des Bühnenraumes IV 404—417.
Betterton, Schauspieler IV 451.
Biblische Dramen IV 33 f, 183 f.
Blackfriarstheater IV 9, 475.
 — —, Übergang an die Shakespeare'sche Truppe V 474.
Blankvers IV 358—365.
The Blind Beggar of Alexandria s. *Chapman*.
The Blind Beggar of Bednal Green s. *Chettle*.
Blurt Master Constable s. *Middleton*.
Boccaccio, *Decamerone* IV 25, 144, 221, 225; V 191, 535.
Bodenham, *Belvedere* IV 111, 535; V 71 A., 76 A.
Brandon, Samuel, *Octavia* V 438.
Brewer, Anthony, *The Lovesick King* V 357 f.
Bruder Rausch s. *Friar Rush*.

Bruno, Giordano IV 129.
Buc, Sir George, Master of the Revels IV 484 f.
The Bugbears IV 28 A.
Bühnenwesen IV 401—450.
Burbage, James, Mitglied d. Leicester'schen Truppe IV 5, 72, 96.
 —, *Richard* IV 96, 454 f.
 —, —, als *Richard III.* V 4.
 —, —, als *Shylock?* V 15.
 —, —, als *Sejanus* V 214 f.
Bürgerliches Trauerspiel IV 691.
Bürgerstand auf der Bühne gering-schätzig behandelt IV 159 f.
Burton, Robert, *Anatomy of Melancholy* IV 111, 136 A.; V 263.
Busino im Theater in London IV 440.
Bussy d'Ambois s. *Chapman*.
Byron s. *Chapman*, *Conspiracy and Tragedy of Charles, Duke of B.*
Caesar im englischen Drama V 115.
Calverly, seine Mordtat V 327 f.
Campion, Thomas, über den englischen Jambus IV 359 A.
The Captain s. *Beaumont* u. *Fletcher*.
Cardenio V 583.
The Case is Altered s. *Jonson*.
Catilina s. *Gosson*.
 — s. *Wilson, Robert*.
Catiline his Conspiracy s. *Jonson*.
Cavendish, *Biograph Wolseys* V 575.
Cervantes in England IV 227.
 —, *Don Quijote* V 541, 583.
 —, *El curioso impertinente* V 486, 542.
Chapman, George, Anfang seiner Wirksamkeit für die Bühne V 85.
 —, Wendung zur Chorknabenbühne V 229.
 —, sein Verhältnis zu Field V 483.
 —, — zu Jonson V 338.
 —, seine Gleichnisse IV 384.
 —, seine katholisierenden Neigungen IV 117; V 378 f.
 —, persönliche Erlebnisse in „Sir Giles Goosecap“ dargestellt V 236.
 —, Homerübersetzung IV 384; V 273 f.
 —, *All Fools* V 231—233.
 —, *The Blind Beggar of Alexandria* V 85—87.
 —, *Bussy d'Ambois* V 369—375.
 —, *Conspiracy and Tragedy of Charles, Duke of Byron* IV 218; V 375 bis 377.

- Chapman, George*, The Gentleman Usher V 282—284.
 —, Sir Giles Goosecap V 233—237.
 —, An Humorous Day's Mirth V 87—90.
 —, May-Day V 229—231.
 —, Monsieur d'Olive V 284—287.
 —, Revenge of Bussy d'Ambois V 377—381.
 —, The Widow's Tears V 287—290.
 —, sein Anteil an 'Eastward Ho' V 303 A, 306.
Chaucer, Geoffrey, von den Dramatikern verwertet IV 232.
Chettle, Henry, Leben V 165.
 —, The Blind Beggar of Bednal Green V 165 f.
 —, Downfall and Death of Robert, Earl of Huntington IV 210 f.; V 78—81.
 —, Hoffman V 166—169.
 —, Patient Grissill s. *Dekker*.
 — s. *Robert II.*, King of Scotland.
 —, Sir Thomas Wyatt s. *Dekker*.
Children of the Chapel Royal IV 8 f, 469 f.
 — in der Zeit von 1599 bis 1603 V 109.
 —, seit 1603/4, Children of the Revels to the Queen' V 275.
Children of St. Paul's IV 8 f., 469 f.
 — im Marprelate-Streit IV 626.
 — seit 1600 V 109.
 —, vermutlich seit 1607 Children of the King's Revels V 275.
Chorknaben als Schauspieler IV 8 f. u. s. *Children*.
Chorus IV 314.
 — in *Romeo and Juliet* V 40.
 — in *Henry V.* IV 414 f.; V 113.
A Christian Turned Turk s. *Daborne*.
Cibber, Colley, bearbeitet Shakespeares Richard III. V 14.
The City Gallant, Nebentitel von *Greenes Tu quoque*.
Clifton, gewaltsam zum Schauspielerstand gepreßt IV 470.
Clown, Ursprung der Rolle IV 345.
 —, Kostümierung 347.
Clyomon and Clamydes IV 20—23.
Cobbler's Jig IV 356 A.
The Cobbler's Prophecy s. *Wilson*.
Comedy of Errors s. *Shakespeare*.
Commedia dell' arte IV 43, 252, 335 bis 342.
Commendatory Verses IV 103.
Common Conditions IV 21 f., 370.
Cooke, John, *Greenes Tu quoque* or the City Gallant IV 237, 333, 339; V 488 f.
Coriolanus s. *Shakespeare*.
The Coxcomb s. *Beaumont* u. *Fletcher*.
Cromwell, Thomas, Lord, seine Lebensgeschichte dramatisiert V 181—183.
The Cuck Queanes' and Cuckolds' Errants s. *Percy*.
Cupid's Revenge s. *Beaumont* und *Fletcher*.
Cupid's Whirligig s. *Sharpham*.
The 'Curtain', Londoner Schauspielhaus IV 6; V 475.
Cymbeline s. *Shakespeare*.
Cynthia's Revels s. *Jonson*.
Cynthia's Revenge s. *Stephens*.
Daborne, Robert, Leben V 495.
 —, —, A Christian Turned Turk V 495—497.
 —, —, The Poor Man's Comfort V 497 f.
Daniel, Samuel, Lesedramen IV 101 A.
 —, —, Cleopatra V 438.
 —, —, Philotas IV 485.
David and Bethsabe s. *Peele*.
Day, John, Leben und Charakter V 291 f.
 —, —, Humour out of Breath IV 237; V 294.
 —, —, The Isle of Gulls V 292 f.
 —, —, Law Tricks V 294 f.
 —, — s. *Lust's Dominion*.
 —, — s. *Travels of the Three English Brothers*.
Dekker, Thomas, seine theatralische Laufbahn V 152.
 —, —, Streit mit *Jonson*; Chronologie V 229 A.
 —, —, Fortunatus V 155—158.
 —, —, The Honest Whore V 295 bis 299.
 —, —, If it be not good etc. V 492 bis 495.
 —, —, Northward Ho V 301 f.
 —, —, Patient Grissill V 159—161.
 —, —, The Roaring Girl s. *Middleton*.
 —, —, Satiromastix V 206—208.
 —, —, The Shoemaker's Holiday V 153—155.
 —, —, Westward Ho V 299—301.
 —, —, The Whore of Babylon V 353—355.
 —, —, Wyatt, Sir Thomas V 161—163.

Dekker, Thomas, Anteil an Page of Plymouth IV 240.

—, — s. *Robert II., King of Scotland*.

Dekorationskunst IV 403, 414, 445 f.

Deloney, Thomas, *The Gentle Craft* IV 214.

Derby, William, Earl of —, Komödiendichter IV 74.

The Devil's Charter s. *Barnes*.

The Devil and his Dame, Nebentitel von *Grim the Collier*.

Dialekt IV 370

Dido s. *Marlowe*.

The Distracted Emperor IV 229, 320 A.

Drayton, Michael, Heldenbriefe IV 204.

—, —, Massenproduktion IV 93

—, — s. *Oldcastle, Sir John*.

The Duchess of Malfi s. *Webster*.

Dulwich College IV 465.

The Dumb Knight s. *Markham*.

Dumb Shows IV 443—445.

The Dutch Courtesan s. *Marston*.

Eastward Ho V 303—307.

—, —, eine Verherrlichung des soliden Bürgerstandes IV 165.

Echo IV 397.

Edgar und Alfrida, Sage IV 608.

Edward I. s. *Peele*.

Edward II. s. *Marlowe*.

Edward III. V 66—70.

Edward IV. s. *Heywood*.

Sir Eglamour of Artois IV 228 A.

Einheit des Orts IV 401.

Einheit der Zeit IV 284—287, 319.

Einnahmen der Theaterdichter IV 75.

Eintrittspreise 476 f.

Elisabeth, Königin, Aufführungen an ihrem Hof IV 466 f.

—, —, allegorische Festspiele zu ihrem Empfang IV 41 f.

—, —, besuchte angeblich das Blackfriars-Theater IV 479.

—, —, Schauspielertuppe unter ihrem Protektorat IV 7.

—, —, soll die Abfassung des *Merry Wives* veranlaßt haben IV 259.

—, —, ihre Vorliebe für Metaphern und Gleichnisse IV 52 A.

Elizabeth, Queen —, Drama s. *Heywood*.

Endymion s. *Lyly*.

England als Schauplatz der Handlung im Lustspiel IV 257—265.

Englische Komödianten auf dem Festland IV 337, 339 f, 356, 546.

Englische Geschichte, dramatisiert IV 193—215.

Englishmen for my Money, Doppeltitel von *A Woman will have her Will* s. *Haughton*.

Epanorthosis IV 393.

Epicoene s. *Jonson*.

Epiphora IV 391 f.

Essex, Robert Devereux, Earl of — V 50 A., 198 A.

Euphuismus IV 48, 51 f, 389.

Every Man in his Humour s. *Jonson*.

Every Man out of his Humour s. *Jonson*.

Every Woman in her Humour V 290 f.

The Faery Pastoral s. *Percy*.

Fair Em IV 611—613.

The Fair Maid of Bristow V 325.

The Fair Maid of the Exchange V 322 f.

The Fair Maid of the West s. *Heywood*.

The Faithful Shepherdess s. *Beaumont und Fletcher*.

The Family of Love s. *Middleton*.

The Famous Victories of King Henry V. IV 31—33.

Farrant, Richard, Musiker IV 8, 31.

Faustus s. *Marlowe*.

The Fawn, Nebentitel von *Marstons Parasitaster*.

Ferrabolle, Alfonso, italienischer Schauspieler IV 702.

Field, Nathaniel, Leben V 482 f.

—, —, Eintritt in den Schauspielerstand IV 470.

—, —, spätere Wirksamkeit als Schauspieler IV 472.

—, —, Verhältnis zu Chapman und Jonson V 483.

—, —, *A Woman is a Weathercock* V 484 f.

—, —, *Amends for Ladies* V 485 bis 487.

Figuren IV 391—397.

—, charakteristisch englische 393 f.

The First Part of Jeronimo IV 536—539.

The Fleire s. *Sharpham*.

Fletcher, John, *The Faithful Shepherdess* IV 99; V 344—347.

—, —, angeblicher Anteil an *Shakespeares Henry VIII.* V 578—582.

—, — s. *The Two Noble Kinsmen*.

- Fletcher, John s. Beaumont.*
Florio, John, englisch-italienisches Konversationsbuch IV 17.
 —, —, Montaigne-Übersetzung IV 130.
Flower, Francis, sein Anteil an den „Misfortunes of Arthur“ IV 633.
Flugmaschinen IV 438.
Folioausgaben IV 107f.
Fool IV 349.
Forman, Simon, Theaterbesucher V 546.
Fortunatheater IV 474.
Fortunatus s. Dekker.
The Four Ages s. Heywood.
Four Plays in One s. Beaumont und Fletcher.
Four Prentices of London s. Heywood.
Französische Ereignisse dramatisiert IV 217f.; V 369.
Frauencharaktere IV 331—333
Freeman, Thomas, über Shakespeare und seine Nachahmer IV 109.
Fremde Sprachen IV 89, 371.
Frei erfundene Stoffe IV 248—256.
Friar Bacon und Friar Bungay s. Greene.
Friar Rush IV 243; V 492f.
Friedrich, Pfalzgraf, Protektor der früheren Admiralstruppe V 474.
Galathea s. Lyly.
The Game of the Cards IV 39.
Gardiner, Bischof, im Drama ungünstig dargestellt IV 116.
Gascoigne, George, Festspiel in Kenilworth IV 42.
Gebüdenspiel IV 458—460.
Gebet am Schluß IV 315.
Geistererscheinungen IV 131f.; V 263.
The Gentle Craft, Nebentitel von *The Shoemaker's Holiday s. Dekker.*
The Gentleman Usher s. Chapman.
George-a-Greene IV 166, 211, 306, 567—570.
Gerechtigkeit, poetische IV 138 bis 142, 306f.
Gerschow über die Children of the Chapel Royal IV 469f.
 — über die Theatergebäude IV 475.
Gesangsvorträge im Theater IV 447f.
Giovanni Fiorentino, Il Pecorone IV 223; V 16.
Giraldi Cinthio, seine Hecatommiti von englischen Dramatikern benutzt IV 26, 222f, 226.
Gleichnisse IV 381—388.
Globetheater IV 474; V 107.
Globetheaterbrand IV 474; V 572.
Gosson, Stephen, Kapitän Mario IV 28.
 —, —, Tragödie von der Verschwörung Catilinas IV 29f.
 —, —, Praise at Parting IV 34.
 —, —, Schriften gegen das Theater IV 10—17.
Gottfried von Monmouth IV 198f.
Gravität, tragische, von der englischen Bühne verbannt IV 397 bis 400.
Grazzini, La Spiritata IV 613.
 — s. *The Bugbears.*
Greene, Robert, Leben V 547—550.
 —, —, Erzählungen, dramatisiert IV 235; V 557—560.
 —, —, über das Schauspiel „Fair Em“ IV 611.
 —, —, über Marlowes „Atheismus“ IV 497.
 —, —, über Marlowes „Tamburlaine“ IV 493.
 —, —, gegen Shakespeare IV 635
 —, —, Alphonsus IV 550—553.
 —, —, Friar Bacon IV 559—563.
 —, —, James IV. IV 555—559.
 —, —, A Looking-glass for London and England IV 563—567.
 —, —, Orlando Furioso IV 553—555.
 —, —, sein verschollenes Drama *Hiob* IV 183.
 —, —, Verfasser des *George-a-Greene?* IV 567.
 —, *Thomas, Clown* V 488.
Greene's Tu quoque s. Cooke.
Griechische Tragiker, Spuren im englischen Drama IV 87f.
Grim the Collier V 175—177.
Griseldis V 159.
Guarini, Pastor fido IV 236f.
 —, seine Definition der Tragikomödie IV 270.
Gulls IV 353.
Hall, Edward, Geschichtsschreiber IV 197.
 —, *Joseph*, Satiriker IV 83, 89, 272.
Hamlet s. Shakespeare.
 —, vorshakespearisches Drama IV 544—547.
 —, —, sein Einfluß auf Marston's Antonio und Mellida V 224, 250.
 —, — auf Shakespeares *Hamlet* IV 545; V 249—251.

- Harington, Sir John*, seine Sammlung von Dramen IV 102 A.
 —, —, über die Moralität, *The Game of the Cards* IV 39.
Harrison, seine Beschreibung Englands IV 4, 205.
Harvey, Gabriel, seine Hexameter IV 605 A.
 —, —, über Marlowe IV 494.
 —, —, über Spensers Komödien IV 28.
 —, —, von Peele verspottet IV 587.
Halway, Richard s. *Sir John Oldcastle*.
Haughton, William, *A Woman will have her Will* IV 258; V 103.
 —, — s. *Grim the Collier*.
 —, — s. *Lust's Dominion*.
 —, —, *Patient Grissill* s. *Dekker*.
heavens IV 432.
The Hector of Germany s. *Smith, Wentworth*.
Heinrich, Prinz von Wales, Protektor der früheren Admiralstruppe IV 468.
Heinrich Julius, Herzog von Braunschweig IV 337.
Heliodor, sein Roman, *Aethiopica* IV 18, 252.
Heligabalus, verlorenes Drama IV 493; V 455.
Henry IV. s. *Shakespeare*.
Henry V. s. *Shakespeare*.
Henry VI. s. *Shakespeare*.
Henry VIII. s. *Shakespeare*.
Henslowe, Philip, Theaterunternehmer IV 75f., 465f.
Hexenwahn und Hexenprozesse IV 131—138.
Heywood, Thomas, Leben V 81f.
 —, —, Schilderer Englands IV 264f.
 —, —, über die Mannigfaltigkeit der dramatischen Stoffe IV 173f.
 —, —, Massenproduktion IV 93.
 —, —, *Apology for Actors* IV 193, 229.
 —, —, Edward IV. V 141—147.
 —, —, *The Fair Maid of the West* IV 209.
 —, —, *The Four Ages* V 363f.
 —, —, *Four Prentices of London* V 82—84.
 —, —, *How a Man may Choose* V 150—152.
 —, —, *Queen Elizabeth* V 349—353.
 —, —, *The Rape of Lucrece* V 367 bis 369.
Heywood, Thomas, *A Woman Killed with Kindness* IV 145, 440; V 147 bis 150.
 —, —, *Sir Thomas Wyatt* s. *Dekker*.
 —, —, angeblich Verfasser der *Fair Maid of the Exchange* V 322.
Hinterbühne V 421.
Histories aus der Stuartzeit IV 195; V 347.
Historischer Sinn der Dramatiker? IV 201.
History IV 268.
Histriomastix s. *Marston*.
 — s. *Prynne*.
Hofaufführungen 402f.
The Hog has Lost his Pearl s. *Tailor*.
Holinshed, Raphael, Chronist IV 195 bis 197.
The Honest Lawyer V 472 A.
The Honest Man's Fortune s. *Beaumont und Fletcher*.
The Honest Whore s. *Dekker, Middleton*.
Hot Anger soon cooled von Chettle, Jonson und Porter V 101.
houses IV 403.
How a Man may Choose s. *Heywood*.
Howard, Charles, Lord Admiral, Earl of Nottingham, Protektor einer Truppe IV 463.
Hughes, Thomas, sein Anteil an den *Misfortunes of Arthur* IV 632.
humour V 97.
An Humorous Day's Mirth s. *Chapman*.
humorous men IV 277f., 680.
Hunnis, William, Meister der Kapellknaben IV 8.
Hunsdon, Henry Carey Lord —, als Lord Chamberlain Protektor der Shakespearischen Schauspielertruppe IV 463.
 —, *George Carey Lord*, Nachfolger seines Vaters als Lord Chamberlain und Protektor IV 464.
Hyperbeln IV 378f.
Jack Drum's Entertainment s. *Marston*.
Jack Straw IV 603—606.
Jakob I., sein Glaube an Hexerei IV 134.
 —, Gönner der Schauspielkunst IV 467.
James IV. s. *Greene*.
If it be not good etc. s. *Dekker*.

- If you know not me etc.* s. *Heywood*,
Queen Elizabeth.
- Jigs* IV 355 f
- Inductions* IV 314.
- The Insatiate Countess* V 501—503.
- Interlude* IV 268.
- John, King*, anonymes Drama IV
597—603.
- , — s. *Shakespeare*.
- Jones, Inigo*, Baumeister IV 445.
- Jonson, Ben*, seine Anfänge V 90—92.
- , —, Lebensschicksale und Wirk-
samkeit 1898 V 193.
- , —, als Schauspieler IV 451.
- , —, Glaube an Hexerei IV 134.
- , —, Glaubenswechsel IV 117.
- , —, Verhältnis zu Beaumont und
Fletcher V 340 f.
- , —, — zu Field V 483.
- , —, Streit mit Marston und
Dekker, Chronologie V 229 A.
- , —, Lobgedicht auf Shakespeare
IV 95, 110.
- , —, Gesamtausgabe seiner Werke
IV 107.
- , — als Klassizist IV 92.
- , —, Dramen aus der römischen
Geschichte IV 188.
- , —, Hintergrund in seinen Lust-
spielen IV 260—263.
- , —, Manier der Charakterschil-
derung IV 322.
- , —, Theorie der Komödie IV 270 f.
- , —, Virtuosität in burlesken Rei-
men IV 367.
- , —, gegen die Tänze im Theater
IV 449.
- , —, *The Alchemist* V 480—483.
- , —, *Bartholomew Fair* V 483.
- , —, *The Case is Altered* V 92—95.
- , —, *Catiline his Conspiracy* V
499—501.
- , —, *Cynthia's Revels* V 198—202.
- , —, *Epicoene* V 477—480.
- , —, *Every Man in his Humour*
V 95—100.
- , —, —, vom Dichter umgearbeitet
V 476 f.
- , —, *Every Man out of his Hu-
mour* V 194—198.
- , —, *The Poetaster* V 202—206.
- , —, *Epilog zum Poetaster* V 208.
- , —, *Richard Crookback* V 209.
- , —, *Sejanus his Fall* IV 92, 103;
V 211—215.
- , —, *A Tale of a Tub* V 92.
- , —, *Volpone* V 333—338.
- Jonson, Ben*, Anteil an *Eastward Ho*
V 303 A, 306.
- , —, Anteil an *Page of Plymouth*
IV 240.
- , —, Zusätze zur *Spanish Tragedy*
V 211—213.
- , — s. *Robert II., King of Scotland*.
- Iren im englischen Drama* IV 155.
- Italien als Schauplatz der Hand-
lung* IV 181, 256 f.
- Italienische Lustspiele in England*
IV 29, 246 f.
- Italienische Schauspieler in Eng-
land* IV 44, 335, 702.
- Juden im englischen Drama* IV 126;
V 19.
- Julius und Hippolyta*, Tragödie der
englischen Komödianten IV 675.
- Juristen als Theaterdichter* IV 68 f,
74 f.
- , —, ihre Theaterliebhaberei IV 477.
- , —, ihre Tragödienaufführungen IV
629.
- Karl Ludwig*, Kurfürst von der Pfalz,
über das englische Drama IV 113.
- Kavaliers im Drama sympathisch*
geschildert IV 161—165.
- Kemp, William*, Clown IV 334,
343 f, 346.
- , —, in dem Universitätsdrama, *The*
Return from Parnassus V 83, 354.
- , —, seine Äußerungen über Uni-
versitätsaufführungen IV 488.
- Kenilworth* IV 42.
- Kiechel*, K. in London IV 477.
- King John* s. *John*.
- King Lear* s. *Lear*.
- A King and no King* s. *Beaumont*
und *Fletcher*.
- Kirkman, Francis*, Buchhändler IV
100.
- A Knack to Know an Honest Man*
IV 256; V 75—77.
- A Knack to Know a Knave* IV 608
bis 611.
- The Knight of the Burning Pestle*
s. *Beaumont und Fletcher*.
- Kolonialpolitik* IV 208 f.
- Komisches und Tragisches verbunden*
IV 271—281.
- Kompaniearbeit der Theaterdichter*
IV 77—81.
- König von Cypern und Herzog von*
Venedig, deutsches Drama, Ver-
hältnis zu Shakespeare's 'What
you will' V 130.

Königliche Schauspieler s. Shakespeare'sche Truppe.

Konstabler IV 353f.

Kostüme IV 440f.

Kriminaltragödien IV 25, 237—242.

Kunstreisen der Schauspieler in der Provinz IV 486.

Kurzzeilen, gereimte IV 366.

Kyd, Thomas, Leben IV 526.

—, —, seine Blankverse IV 359.

—, —, Übersetzung der Cornélie von Garnier IV 529.

—, —, persönliches Verhältnis zu Marlowe IV 496, 528.

—, —, Urteile der Zeitgenossen über ihn IV 535f.

—, —, Verfasser des vorshakespeareischen Hamlet? IV 544.

—, —, Spanish Tragedy IV 528 bis 535.

—, —, —, Zusätze, angeblich von Ben Jonson V 211—213.

—, —, —, Vorgeschichte der Handlung s. *First Part of Jeronimo*.

A Larum for London V 180f.

Lear s. Shakespeare.

—, anonymes Drama IV 592—596.

Legge, Thomas, Ricardus tertius V 5f.

Lehrburschen im Theater IV 157.

Aufführungen der Lehrburschen IV 487f.

Leicester, Robert Dudley, Earl of, Protektor einer Schauspielertruppe IV 4, 463.

Locrine IV 590—592.

Lodge, Thomas, Verteidiger des Theaters IV 11, 15.

—, —, *The Wounds of Civil War* IV 587—589.

—, —, Anteil an Greenes, *Looking-glass* IV 563, 569.

—, —, seine, *Rosalynde* und Shakespeares, *As you like it* V 136f.

Lokalkolorit IV 180—183.

The London Prodigal V 326f.

Look about you IV 207, V 173—175.

A Looking-glass for London and England s. *Greene*.

Lord Chamberlain's Servants s. Shakespeare'sche Truppe.

Love's Labour's Lost s. *Shakespeare*.

Love's Labour's Won s. *Shakespeare*.

Love's Metamorphosis s. *Lyly*.

The Lovesick King s. *Brewer, Anthony*.

Lowin, Schauspieler IV 451, 455.

Loyalität IV 148—151.

Lucy, Sir Thomas, von Shakespeare verspottet V 58f.

Ludwig, Prinz von Anhalt, im Theater in London IV 440.

Lust's Dominion V 163—165.

Lyly, John, Leben IV 47f.

—, —, Stellung in der Geschichte des Dramas IV 64f.

—, —, Prosastil IV 52, 64.

—, —, im Martin Marprelate-Streit IV 624.

—, —, alte Gesamtausgabe IV, 107.

—, —, Alexander and Campaspe IV 54f.

—, —, Endymion IV 58f.

—, —, Galathea IV 56—58.

—, —, Love's Metamorphosis IV 61f.

—, —, Midas IV 60f.

—, —, Mother Bombie IV 62—64.

—, —, —, Inszenierung IV 402.

—, —, Sappho and Phao IV 53f.

—, —, *The Woman in the Moon* IV 49—51.

—, —, angeblich Verfasser von *The Maid's Metamorphosis* V 238

—, —, s. *Euphuismus*.

Macbeth s. Shakespeare.

Machiavelli, Belphegor IV 243; V 176.

Machiavellisten IV 328.

Machin, Lewis, sein Anteil am 'Dumb Knight' V 361f.

A Mad World, my Masters s. *Middleton*.

The Maid's Metamorphosis V 237 bis 239.

The Maid's Tragedy s. *Beaumont und Fletcher*.

Markham, Gervase, The Dumb Knight V 361—363.

Marlowe, Christopher, Leben IV 496f.

—, —, Anfang seiner Wirksamkeit IV 498.

—, —, seine Blankverse IV 358f.

—, —, sein hyperbolischer Stil oft nachgeahmt IV 377f.

—, —, und Spenser IV 498.

—, —, Dido IV 523—526.

—, —, Edward II. IV 516—520.

—, —, Faustus IV 506—510.

—, —, *The Massacre at Paris* IV 521—523.

- Marlowe, Christopher*, The Rich Jew of Malta IV 511—516.
 —, —, Tamburlaine IV 499—505.
 —, —, Datum IV 492, 494.
 —, —, komische Elemente darin IV 272f.
 —, —, s. *Lust's Dominion*.
Martinelli, Brusiano, italienischer Komiker IV, 335.
Marston, John, alte Gesamtausgabe IV 108.
 —, —, theatralische Anfänge V 215f.
 —, —, Streit mit Jonson; Chronologie V 229 A.
 —, —, Antonio and Mellida V 219 bis 225.
 —, —, The Dutch Courtesan V 307 bis 310.
 —, —, Histrionmastix V 217—219.
 —, —, Jack Drum's Entertainment V 225f.
 —, —, The Malcontent V 278—280.
 —, —, Parasitaster V 280—282.
 —, —, Sophonisba V 365—367.
 —, —, What you will V 227—229.
 —, —, Anteil an 'Eastward Ho' V 303 A, 306.
 —, —, angeblich Verfasser der 'In-satiate Countess' V 501.
Martin Marprelate IV 623f.
Maskenspiele V 586.
Masken tragende Damen im Theater IV 478.
Mason, John, Muleasses the Turk V 392f.
Massacre at Paris s. *Marlowe*.
Massenproduktion IV 93.
Massinger, Philip, V 495, 506.
Master of the Revels IV 483—485.
Masuccio, Novellensammlung IV 223.
Measure for Measure s. *Shakespeare*.
Melancholie V 258f.
 —, affektierte IV 330.
Meleager, Chorknabendrama IV 191 A.
The Merchant of Emden IV 306 A.
The Merchant of Venice s. *Shakespeare*.
The Merry Devil of Edmonton V 330f.
Merry, Thomas, dramatisierter Kriminalfall IV 240.
Merry Wives of Windsor s. *Shakespeare*.
Die Metapher IV 385.
Michaelmas Term s. *Middleton*.
Hidas s. *Lyly*.
Middleton, Thomas, Beginn seiner dichterischen Laufbahn V 242.
 —, —, Verfasser von Londoner Lokalkomödien V 310f.
 —, —, Anwendung des Reims IV 367.
 —, —, Blurt Master Constable V 242—244.
 —, —, The Family of Love V 314f.
 —, —, The Honest Whore V 295 bis 299.
 —, —, A Mad World, my Masters V 313f.
 —, —, Michaelmas Term V 311f.
 —, —, The Phoenix V 315f.
 —, —, The Roaring Girl V 487f.
 —, —, A Trick to Catch the Old one V 312f.
 —, —, Your Five Gallants V 314f.
Midsummer Night's Dream s. *Shakespeare*.
Miles gloriosus IV 350, 684.
Milton, John, Lobverse auf Shakespeare IV 111.
 —, —, über die Verbindung des Komischen mit dem Tragischen IV 271 A.
Mimus IV 336, 345.
Mirror for Magistrates, poetisches Sammelwerk IV 203 A.
The Miseries of Enforced Marriage s. *Wilkins*.
The Misfortunes of Arthur IV 630 bis 633.
 —, —, Inszenierung IV 402.
Möbel auf der Bühne IV 434.
Modelle aus dem wirklichen Leben IV 317f; V 58 f, 64.
Mohamet und Hirenca s. *Peele*.
Monologe IV 310—312.
Monsieur d'Olive s. *Chapman*.
Montaigne, seine Essays in England verbreitet IV 130.
Montemayor, Verfasser des Romans Diana IV 672; V 27 A.
Montgomerie, Alexander, mutmaßlicher Verfasser des Philotus V 278 A.
Moralisationen IV 145f.
Moralitäten IV 34—40, 244f, 623.
More, Thomas, seine Geschichte Richards III. V 6.
 —, —, seine Lebensgeschichte dramatisiert V 186—191.
Mother Bombie s. *Lyly*.
Mucedorus V 103—105.
 —, —, spätere Umarbeitung V 491f.

- Mucedorus*, buchhändlerischer Erfolg IV 100f.
Much Ado about Nothing s. *Shakespeare*.
Mulcaster, Vorsteher der Merchant Taylors' School IV 8.
Muleasses (Muleassus) s. *Mason*.
Munday, Anthony, Pamphlete gegen das Theater, unter dem pseud. Anglophile Eutheo IV 10, 12 ff.
 —, —, Antipapist IV 116.
 —, —, als ‚plotter‘ gerühmt IV 288.
 —, —, von Jonson verspottet V 93.
 —, —, Bearbeitung von Pasqualigos Fedele IV 28.
 —, —, Downfall and Death of Robert, Earl of Huntington IV 210f; V 78—81.
 —, —, John a Kent V 77f.
 —, —, s. *Look about you*.
 —, —, s. *Sir John Oldcastle*.
Musik der Clowns IV 342.
Musik im Theater IV 446.
Mythologische Dramen IV 191f.
Nash, Thomas, satirischer Publizist IV 68.
 —, — im Martin Marprelate-Streit IV 624.
 —, — über Kyd IV 527.
 —, — über Marlowe? IV 493.
 —, — über Talbot auf der Bühne IV 650.
 —, —, The Isle of Dogs V 91.
 —, —, Will Summer's Last Will IV 627f.
 —, —, Anteil an Marlowes Dido IV 523, 526.
Niederländische Bühne 420, 423 bis 425.
Nobody and Somebody V 355—357.
North, George, Plutarchübersetzer IV 186.
Northbrooke, John, Verfasser eines Traktats gegen die Schauspiele IV 10, 34.
Northward Ho s. *Dekker*.
Novellendramen IV 25, 221—227.
Oberbühne IV 426—430.
Sir John Oldcastle V 169—173.
Oldenbarneveld, anonymes Drama IV 219, 279, 485.
Orchestra V 594.
Orlando Furioso s. *Greene*.
Ortswechsel und Ortslosigkeit IV 404 bis 411.
Othello s. *Shakespeare*.
Otto von Hessen-Kassel in London IV 481.
Oxford, Edward Earl of — als dramatischer Dichter gerühmt IV 74.
Das Oxymeron IV 392f.
Page von Plymouth, dramatisierter Kriminalfall IV 238.
Painter, William, Novellensammlung ‚Palace of Pleasure‘ IV 24, 225; V 192.
Palmerin von England, von Munday übersetzt IV 230; V 540.
Panthea auf dem Chorknabentheater IV 31, 448, 628.
Parasitaster s. *Marston*.
Parasiten IV 329.
Paris und Viana IV 19.
Parker, Martin, Ballade vom ‚Northern Man‘ IV 344.
Parlament, in den Dramen selten erwähnt IV 202.
The Partial Law V 126 A.
Pasqualigo, Luigi, Il Fedele, bearb. von Munday IV 28.
 —, —, Gl'Intricati V 27 A.
Pastorale Dramen IV 42f, 236f.
Patient Grissill s. *Dekker*.
Patriotismus IV 151—155.
Patrone der Schauspieler IV 3, 462f, 481.
Pavy, Salathiel, als Mitglied der Children of the Chapel von Jonson gerühmt IV 470.
Pedant IV 351f, 683.
The Pedlars Prophecy s. *Wilson*.
Peele, George, seine Jugendjahre IV 44.
 —, —, sein späteres Leben IV 570f.
 —, —, sein Tod V 594.
 —, —, seine ‚Merrie conceited Jests‘ V 317.
 —, —, The Arraignment of Paris IV 44f.
 —, —, The Battle of Alcazar IV 574—577.
 —, —, David and Bethsabe IV 577 bis 581.
 —, —, Edward I. IV 581²—585.
 —, —, The Hunting of Cupid IV 47.
 —, —, Mahomet and Hirenea IV 572 bis 574.
 —, —, The Old Wives' Tale IV 167, 585—587.
 —, —, angeblich Verfasser von ‚Clyomon and Clamydes‘ IV 20.

- Pembroke, Mary Herbert Gräfin* —, übersetzt Garniers Marc Antoine IV 529.
- Percy, William*, The Cuck Queanes' and Cuckolds' Errants V 240.
- , —, The Faery Pastoral V 241.
- , —, Bühnenanweisungen IV 437.
- Perikles* V 462—473.
- Die Periphrase* IV 381.
- Persönliche Satire* IV 317f.; V 58f.
- Pferde auf der Bühne* IV 442.
- Philaster* s. *Beaumont und Fletcher*.
- Philipp II. von Spanien*, auf dem englischen Theater verspottet IV 217.
- Philotus* V 277 A.
- The Phoenix* s. *Middleton*.
- Piccolomini*, *Alessandro*, L'Amor costante IV 246.
- Platter, Thomas*, über das Theater in London IV 216, 449; V 114.
- Plautus in England* IV 245f.
- , *Amphitruo* IV 668.
- , *Aulularia* V 94.
- , *Captivi* V 93.
- , *Casina* V 94.
- , *Menaechmi* von Shakespeare nachgeahmt IV 666f.
- , *Mercator* V 94.
- , *Mostellaria* IV 690 A; V 481f.
- Play* IV 268.
- Plots* IV 39.
- plotting* IV 288.
- Plutarch*, übersetzt von North IV 186.
- Poetaster* s. *Jonson*.
- Poetische Gerechtigkeit* IV 138—142.
- Polymythie* IV 288ff.
- The Poor Man's Comfort* s. *Daborne*.
- Porter, Henry*, seine dramatische Wirksamkeit V 100.
- , —, *Two Angry Women of Abington* IV 259; V 101f.
- Possenspiele* IV 40f.
- private theatres* IV 439, 475, 479 A.
- Prologe* IV 314.
- Promos and Cassandra* s. *Whetstone*.
- Prosa* IV 51, 368f, 371—376.
- Prynne, William*, *Histriomastix* IV 107, 118.
- public theatres* IV 439, 475, 479 A.
- The Puritan* V 316—318.
- Puritaner*, das Theater bekämpfend IV 9—15, 120—122.
- , auf der Bühne verspottet IV 122 bis 126.
- Puttenham*, Art of English Poesie IV 17.
- Puttenham* erwähnt seine eigenen Dramen IV 24, 41.
- Quartausgaben* IV 96—102.
- Queen Elizabeth* s. *Heywood*.
- Queen's Players* (früher Lord Worcester's) IV 468; V 275.
- Rachetragödien* IV 249f.
- Raisonneure* im französischen und englischen Drama IV 146.
- Raleigh, Sir Walter*, als Freidenker IV 496.
- Ram Alley* s. *Barry*.
- The Rape of Lucrece* s. *Heywood*.
- Red Bull-Theater* V 275.
- Reimverse in die Blankverse eingemischt* IV 362f.
- Reiseabenteuer* IV 209.
- Requisiten auf der Bühne* IV 435.
- The Revenge of Bussy d'Ambois* s. *Chapman*.
- The Revenger's Tragedy* V 388—392.
- Rhenanus, Johannes*, über das englische Drama IV 113.
- , —, über die englische Schauspielkunst IV 451.
- The Rich Jew of Malta* s. *Marlowe*.
- Richard II.*, anonymes Drama V 71 bis 75.
- s. *Shakespeare*.
- Richard III.*, anonymes Drama IV 606—608.
- s. *Shakespeare*.
- (*Richard Crookback*) von Jonson V 209.
- Riche, Barnaby*, seine Novellensammlung, Farewell to Military Profession IV 226f, 243; V 191.
- Ritterdramen* IV 19f.
- Ritterromane* IV 228—230.
- The Roaring Girl* s. *Middleton*.
- Robert, Earl of Huntington* V 78f.
- Robert II., King of Scotland* V 193f.
- Robin Hood* IV 210f, 568; V 78f.
- Robinson, Richard*, Schauspieler IV 452; V 503.
- Rollenbücher* IV 452.
- Romances* V 546.
- Romeo and Juliet* s. *Shakespeare*.
- Römische Dichter*, Spuren im englischen Drama IV 84—87.
- Römische Geschichte*, dramatisiert IV 187—190.
- Rowley, Samuel*, When you see me, you know me V 347—349.
- , *William* s. *Travels of the Three English Brothers*.

Sackville, Clown IV 337, 344.
Sappho s. *Lyly*.
Scala, Flaminio, Teatro delle favole rappresentative IV 336.
Schauspiel im Schauspiel IV 293 f.
Schlußszenen IV 304—309.
Schotten im englischen Drama IV 154; V 111, 303.
Schwantheater 418 f., 432, 446.
Schwestern mit kontrastierendem Charakter IV 131, 333.
Scogan, Hofnarr IV 348 f.
The Scornful Lady s. *Beaumont und Fletcher*.
The Second Maiden's Tragedy V 503 bis 507.
Selbste *Men* auf der Bühne verherrlicht IV 156, 214.
Selimus IV 613—616
Sentenzen IV 84 f., 145, 389 f.
Septenare IV 366.
The Seven Deadly Sins s. *Tarlton*.
Shakespeare, William, Erstlingsjahre IV 634 f.
—, —, Eintritt in den Schauspielersstand IV 464.
—, —, erste Lustspiele IV 665.
—, —, neue Wendung in seinen Dramen c. 1602 V 244 f.
—, —, Tragödien 1603 bis c. 1609 V 393—395.
—, —, gemeinsamer Charakter seiner letzten Dramen V 546—550.
—, —, erhält das Recht zur Führung eines Wappens IV 73.
—, —, Verfasser einer Devise IV 71.
—, —, als die Hauptperson seiner Truppe anerkannt V 107.
—, —, seine überragende Stellung inwiefern von den Zeitgenossen anerkannt IV 108—112.
—, —, erste Gesamtausgabe IV 107.
—, —, seine Art zu arbeiten IV 94.
—, —, Charakterschilderung 320 f.; Inkonssequenzen 323—326.
—, —, erfundene Dramenstoffe IV 248 f.
—, —, Gleichnisse IV 383 f.
—, —, Wortspiele IV 396.
—, —, 'sufflaminandus est' IV 383.
—, —, Verskunst IV 360 ff.
—, —, angeblicher Katholizismus IV 118.
—, —, als Schauspieler IV 451, 455 f.; V 211.
—, —, Klagen über den Fluch seines Standes IV 488.

Shakespeare, William, aristokratische Gesinnung IV 167—172.
—, —, über den Bürgerstand IV 158.
—, —, Geringschätzung der Gründlinge IV 106.
—, —, Stellung zum Hexenglauben IV 136—138.
—, —, begünstigt die Aufführung von Ben Jonsons 'Every Man in' V 99.
—, —, Huldigung für Marlowe IV 498 A.
—, —, Verhältnis zu Montaigne IV 131.
—, —, über den Theaterstreit IV 472; V 265.
—, —, All 's Well that Ends Well V 424—429.
—, —, Antony and Cleopatra V 436 bis 444.
—, —, As you like it V 135—141.
—, —, — Entstehungszeit V 121.
—, —, Comedy of Errors IV 666 bis 672.
—, —, Coriolanus V 444—450.
—, —, Cymbeline IV 255; V 550 bis 557.
—, —, Hamlet IV 146; V 245—263.
—, —, Henry IV. V 52—63.
—, —, Henry V. V 110—113.
—, —, Henry VI 1. IV 648—656.
—, —, Henry VI 2. IV 656—661.
—, —, Henry VI 3. IV 661—663.
—, —, Henry VIII. V 572—582.
—, —, King John V 40—45.
—, —, Julius Caesar V 113—121.
—, —, Lear V 395—406.
—, —, Love's Labour's Lost IV 678 bis 685.
—, —, Love's Labour's Won IV 94 A; V 425 f.
—, —, Macbeth IV 134, 137; V 417 bis 424.
—, —, Measure for Measure V 429 bis 436.
—, —, Merchant of Venice V 14—25.
—, —, — Komik in der Rolle Shylocks IV 279.
—, —, Merry Wives of Windsor IV 163, 260; V 63—65.
—, —, Midsummer Night's Dream V 25—30.
—, —, Much Ado about Nothing V 122—128.
—, —, —, Entstehungszeit V 121 f.
—, —, Othello V 406—417.
—, —, Richard II. V 46—52.

Shakespeare. William, Richard III. V 4—14.
 —, —, *Romeo and Juliet* IV 677; V 30—40.
 —, —, *The Taming of the Shrew* IV 686—698.
 —, —, *The Tempest* V 563—572.
 —, —, —, *Exposition* IV 670.
 —, —, *Timon of Athens* V 450—462.
 —, —, *Titus Andronicus* IV 636 bis 648.
 —, —, *Troilus and Cressida* V 263 bis 274.
 —, —, *Two Gentlemen of Verona* IV 672—677.
 —, —, *What you will* V 129—135.
 —, —, —, *Entstehungszeit* V 121.
 —, —, —, *Schluß* IV 355.
 —, —, *The Winter's Tale* V 557 bis 563.
 —, —, *Anteil am Perikles* V 462 bis 473.
 —, —, angeblich bei der Abfassung des *Dramas* „*Sir Thomas More*“ beteiligt V 189 f.
 —, —, *Sonette* IV 174, 682; V 25 A, 40, 133, 437.
Pseudo-Shakespearische Dramen s. *Arden of Feversham*, *Cromwell*, *Edward III.*, *Fair Em* (s. V 492), *Loerine*, *London Prodigal*, *Merry Devil of Edmonton* (s. V 492), *Thomas More*, *Mucedorus*, *Oldcastle Puritan*, *Two Noble Kinsmen*, *Yorkshire Tragedy*.
Shakespearische Truppe IV 463 f.
 — in der Zeit von 1599 bis 1603 V 106 f.
 — zur Königlichen Schauspielergesellschaft ernannt V 275.
Sharpham, Edward, *Leben* V 318 f.
 —, —, *The Fleire* V 319 f.
 —, —, *Cupid's Whirligig* V 320 f.
Shirley, James, wird katholisch IV 119.
The Shoemaker's Holiday s. *Dekker*.
Sidney, Sir Philip, seine *Arcadia* dramatisiert IV 233 f.
 —, —, *Defence of poesy* IV 16, 20, 176, 402 f.
 —, —, *The Lady of May* IV 42.
Singer, John, *Clown* IV 69, 344 A.
Smith, Wentworth, *The Hector of Germany* IV 488; V 498 A.
 —, *Sir Thomas Wyatt* s. *Dekker*.
Sonntag, *Aufführungen am* — IV 15, 483.

Sophonisbe s. *Marston*.
Spanische Ereignisse dramatisiert IV 217 f.
Spanish Tragedy s. *Kyd*.
Spenser, Edmund, und *Marlowe* IV 498.
 —, —, *Entlehnungen aus* — in „*Loerine*“ und „*Selimus*“ IV 616.
 —, —, *Plan eines Zyklus von neun Komödien* IV 29.
Stephens, John, *Cynthia's Revenge* V 534 A.
 —, —, *Essay on a Worthy Poet* IV 109 A.
Stichomythie IV 360.
Stimmungsszenen IV 303 f.
Stockwood predigt gegen die Theateraufführungen IV 9.
Stow, Chronist. *Angaben über Kostüme* IV 180.
Strange, Ferdinando Stanley, Lord —, *Protektor einer Schauspielertruppe* IV 462.
Straparola, *Novellensammlung* IV 223.
Stubbes, Philip, „*Anatomie of Abuses*“ IV 11, 34.
Stuhlweißenburg, *Eroberung von* — dramatisiert IV 220.
Stukeley, Captain Thomas —, seine *Lebensgeschichte* dramatisiert V 183—186.
Sulla, *Drama von* IV 629, 633.
Summer (Somers), William, *Hofnarr* IV 348, 628; V 348.
Tailor, Robert, *The Hog has Lost his Pearl* V 489—491.
A Tale of a Tub s. *Jonson*.
Tamar Cham IV 220 A.
Tamburlaine (Tamerlan) s. *Marlowe*.
The Taming of a Shrew IV 686, 693—698.
The Taming of the Shrew s. *Shakespeare*.
Tänze im Theater IV 449.
Tarlton, Richard, *Clown* IV 31, 334f, 346f, 355.
 —, —, *The Seven Deadly Sins* IV 39f.
Tarlton's Jests IV 226, 335.
Taschendiebe im Theater IV 478 A.
Tasso, *Aminta* IV 43, 236f.
Tasso's Melancholy, *Drama* IV 216.
Taylor, Joseph, *Schauspieler* IV 455.
The Tempest s. *Shakespeare*.
Terenx in England IV 245.

- Terenz*, Hautontimorumenos V 232.
Terenzaufführungen IV 402.
The 'Theatre', das älteste Londoner Schauspielhaus IV 6, 473.
Theaterstreit zwischen Jonson, Marston und Dekker; Chronologie dieses Streits V 229 A.
 — —, von Shakespeare beurteilt IV 472; V 265.
Theaterzettel IV 478 f.
Thomas Woodstock, Herzog von Gloucester s. *Richard II.*, anonymes Drama.
Three Ladies of London s. *Wilson*.
Three Lords and Three Ladies of London s. *Wilson*.
Tilney, Sir Edmund, Master of the Revels IV 483 f.
Timon, anonymes Drama V 452 bis 455.
Timon of Athens s. *Shakespeare*.
'title' IV 479.
Titus Andronicus s. *Shakespeare*.
Tourneur, Cyril, Leben V 383 f.
 — —, *The Atheist's Tragedy* V 385 bis 388.
 — —, angeblich Verfasser der *'Revenge's Tragedy'* V 384 f, 391 f.
Tragikomödie IV 269 f.
Träume IV 287.
The Travels of the Three English Brothers V 358 f.
'traverse' IV 419.
The Trial of Chevalry V 360.
A Trick to Catch the Old one s. *Middleton*.
Triumphs of Love and Fortune IV 23.
Troilus and Cressida, Dramatisierungen IV 232 f; V 269.
 — — s. *Shakespeare*.
Tropen IV 377—391.
Tugend- und Liebesstreit, deutsches Drama; Verhältnis zu Shakespeares *What you will* V 130 f.
Two Angry Women of Abington s. *Porter*.
The Two Gentlemen of Verona s. *Shakespeare*.
The Two Maids of More-clacke s. *Armin*.
The Two Noble Kinsmen V 583 bis 586.
Two Tragedies in One s. *Yarington*.
Türkische Ereignisse dramatisiert IV 220.
Typische Charaktere IV 328—330.
- Überraschungen* IV 297—302.
Universitätsdrama in England IV 246; V 586.
Unsitthliches im englischen Drama IV 143 f.
Vega, Lope de IV 3, 90 A.
 — —, über die Verbindung des Komischen mit dem Tragischen IV 271.
Vergiftungen IV 250 f, 255.
Verkleidungen IV 252—255.
Versatzstücke IV 436.
Versenkungen IV 438.
Vice in englischen Moralitäten IV 21 f, 345.
Vittoria Corombona, Nebentitel von Webster's *White Devil*.
Volksballaden, dramatisiert IV 210, 213.
Volpone s. *Jonson*.
Vorhänge IV 412, 419.
Vorreden und Widmungen IV 103 bis 105.
Wadeson, Anthony IV 207; V 174 A.
Walliser im englischen Drama IV 153; V 112.
Warburton, John, Besitzer einer Sammlung von Handschriften alter Dramen IV 100.
A Warning for Fair Women IV 239 f; V 177—180.
The Wars of Cyrus IV 628 f.
Watson, Thomas, lateinische Übersetzung der *Antigone* IV 629.
The Weakest goes to the Wall V 191 f.
Webbe, William, Discourse of English Poetry IV 91, V 594.
 — —, lobt Wilmots, *Tancred* IV 633.
Webster, John, Leben und Charakter V 507—509.
 — —, Verwertung von Lesefrüchten IV 130; V 508.
 — —, *The Duchess of Malfi* V 414 bis 417.
 — —, *The White Devil* oder *Vittoria Corombona* V 509—514.
 — —, *Sir Thomas Wyatt* s. *Dekker*.
 — —, sein Anteil an *Westward Ho* und *Northward Ho* V 302 f.
 — —, — an Marstons *Malcontent* V 280.
Westward Ho s. *Dekker*.
What you will s. *Marston*.

- What you will* s. *Shakespeare*.
When you see me, you know me
 s. *Rowley, Samuel*.
Whetstone, George, über das eng-
 lische Drama IV 15f.
 —, —, 'Promos and Cassandra' IV
 26—28.
 —, —, s. *Shakespeare*, *Measure for*
Measure.
The White Devil s. *Webster*.
Whitefriars-Theater V 275.
 —, Übergang an die *Children of the*
Queen's Revels V 474.
The Whore of Babylon s. *Dekker*.
Widmungen von Theaterstücken IV
 103.
The Widow's Tears s. *Chapman*.
Wilcox, Thomas, predigt gegen die
 Theateraufführungen IV 6 A, 9.
Wilkins, George, *The Miseries of*
Enforced Marriage IV 298; V 328
 bis 330.
 —, —, sein angeblicher Anteil am
 'Perikles' V 467.
 —, —, — am 'Timon von Athen'
 V 458.
 —, —, s. *Travels of the Three Eng-*
lish Brothers.
Will Summer's Last Will s. *Nash*.
Wilmot, Robert, sein 'Tancred' um-
 gearbeitet IV 633.
Wilson, Jack, Sänger IV 448.
 —, *Robert*, Schauspieler und Dra-
 matiker IV 5, 244, 334, 346.
 —, —, *Catilina* IV 30.
 —, —, *The Cobbler's Prophecy* IV
 625 f.
 —, —, *The Pedlar's Prophecy* IV
 626.
 —, —, *The Three Ladies of London*
 IV 35—38.
Wilson, Robert, *Three Lords and*
Three Ladies of London IV 624f.
 —, *Robert d. J. s. Sir John Oldcastle*.
Wily Beguiled V 331—333.
The Winter's Tale s. *Shakespeare*.
The Wisdom of Doctor Dodypoll
 V 239 f.
The Wit of a Woman V 339 f.
De Witt s. *Schwantheater*.
The Woman Hater s. *Beaumont und*
Fletcher.
The Woman in the Moon s. *Lyly*.
A Woman is a Weathercock s. *Field*.
A Woman Killed with Kindness s.
Heywood.
A Woman will have her Will s.
Haughton.
The Wonder of a Woman s. *Mar-*
ston, Sophonisba.
Worcester, Lord, seine Truppe V 108.
 —, —, — tritt in die Dienste der
 Königin V 275.
Das Wortspiel IV 395—397.
The Wounds of Civil War s. *Lodge*.
Sir Thomas Wyatt s. *Dekker*.
Yarington, Two Tragedies in One
 IV 240f; V 178 A.
Yeomen auf der Bühne geschildert
 IV 166 f.
York, Duke of, später *Charles I.*,
 Protektor einer Truppe V 474.
A Yorkshire Tragedy V 328.
Your Five Gallants s. *Middleton*.
Zauberer IV 212.
Zeitgenössische Ereignisse im Drama
 dargestellt IV 208, 218 f.
Zensur IV 218 f, 483 f; V 49.
 —, Ängstlichkeit in religiösen Dingen
 IV 128.

Buchdruckerei des Waisenhauses in Halle.



PN Creizenach, Wilhelm Michael
1811 Anton
C7 Geschichte des neueren
Bd.5 Dramas

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

